2

سلسلة المسرح

المسرحية العالمية

الأردايس نيكول

الجزء الثانى

هلا للنشر والتوزيع

Bibliotheca Alexandrina
0128908

المسرحية العالمية

الجزء الثانى

الكتاب : المسرحية العالمية جـ ٢
ترجمة : د. محمود حامد شوكت
الناشـــر : هلا للنشر والتوزيع
٦ ش الدكتور حجازى ـ الصحفيين ـ الجيزة
تليفـون : ٣٠٤١٤٢١ / تلفاكس : ٣٤٤٩١٣٩
رقـم الإيـداع : ١٤٨٢٣ / ٩٩
الترقيم الدولى : 7 - 24 - 5784 - 977
طبع وفصل ألوان : عربية للطباعة والنشـر
العنوان : ٧&١٠ شارع السلام ـ أرض اللواء ـ المهندسين
تليفون : ٣٢٥٦٠٩٨ ـ ٣٢٥١٠٤٣ ـ فاكس : ٣٢٩١٤٩٧
الطبعة الأولى
١٤٢٠ هـ ـ ٢٠٠٠ م
جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة

المسرحية العالمية

الجزء الثانى

تأليف: الأردايس نيكـــول
ترجمة: د. محمود حامد شوكت

هلا للنشر والتوزيع

الفصل الأول
الطلائع الشعبية

تلزم دراسة المسرح الإنجليزى فى تلك الفترة فى باب مستقل عن المسرح الإيطالى والفرنسى والإسبانى ، ولو كنا نفعل ذلك من أجل شكسبير وحده، ومع أن هنالك صلة وثيقة بين المسرح الإنجليزى وبين المسرح فى هذه الدول ، إلاّ أنه جدير بالانفراد فى دراسته، لما حققه من إتساع فى الأفق أكبر ، وتناسق أعظم رفعه فوق غيره من المسارح درجات .

المحاولات الأولى

لم تبدر بادرة فى المسرح الإنجليزى ترفعه أول الأمر على غيره ، بل كان متخلفاً مدى عشرات الأعوام عن المسرح الإيطالى تخلفاً محزناً ولم يكن لإنجلترا ما يضارع ملاهى أريوستو Ariosto فى وضوح الملامح والبراعة فى تصوير الحياة المعاصرة، ولا ما يضارع سخرية ماكيافيللى Machiavelli اللاذعة . وعندما كتب سيرفيليب سدنى Sir Philip Sydney كتابه (دفاع عن الشعر apology For Poetry) هاجم المسرح الشعبى المعاصر اتهاما جارفا، ولم يدر بخلد واحد من القوم ، ولا فى دنيا الأحلام ، أن المسرح الإنجليزى سوف يظهر هذه الكنوز فى عشرات قليلة من الأعوام بحيث يبدو ذهب الإغريق إذا قورن به أقل روعة . أما وقد حدثت الظاهرة . فمن الهين أن نلمح فى المؤلفات السابقة ظلالا لما تحقق من بعد ، ولو وقف تطور

المسرح الإنجليزى عام ١٥٨٠ لقلنا إنه قد تحقق فى إنجلترا مثلما تحقق فى إيطاليا وفرنسا ، من مادة طريفة ، ولكنها فشلت تماماً وقصرت عن العثور على صورة فنية تصورها تصويراً مثالياً .

تبقى بعد ذلك حقيقة واحدة ، وهى أن دور التمثيل فى لندن أفلحت فى تحقيق هذا . ولم يكن دورها المجيد فى المسرح بسبب ظهور كاتب موهوب ، أو جماعة من الكتاب البارعين ، وإنما عاد السبب إلى أمر ما فى المسرح الإنجليزى ذاته ، أطلق هذا النمو الذى اختنق فى إيطاليا ، ووقف فى فرنسا ، وتطور فى إسبانيا تطوراً جزئياً . وإن واحداً من أهدافنا الأساسية فى هذا العرض هو تحليل بعض هذه الأحوال المواتية لنموه .

أدرك عصر النهضة إنجلترا ، كما أدرك غيرها من البلاد ، وهز النفوس هزة قوية ، وبعث الحماسة المتوثبة ، وانكشفت للأبصار المأخوذة عجائب العالم اليونانى والرومانى القديم الذى ضاع من زمن طويل فجأة ، وعرضت المسرحيات اللاتينية فى بلاد هنرى الثامن Henry VIII كما عرضت فى الدول الأخرى .

ولكن كان هناك اختلاف رئيسى فى المجال الذى مثلت فيه هذه المسرحيات وذلك أنها لم تعرض فى أماكن مختلفة داخل قصور الملوك كما حدث فى إيطاليا ، ولا فى أحوال الحرب الأهلية كما حدث فى فرنسا ، ولا فى مجال مقيد كمجال إسبانيا ؛ والواقع أنه مضت عدة أعوام قبل أن تخف وطأة العداوات التى نشبت بين الكاثوليك والبروتستانت فى إنجلترا ، وقد تولت العرش الملكة مارى بتعطشها للدماء بعد هنرى الثامن ، أما من الناحية الأساسية ، فقد استقرت إصلاحات هنرى الثامن فى البلاد ، وهدف الناس على اختلاف عقائدهم إلى الصالح العام ؛ فكان على رأس الأسطول

الإنجليزى الصغير أحد الكاثوليك، وقد واجه بأسطوله بأس الأرمادا الكاثوليكية فلم يكن معنى عصر النهضة فى إنجلترا اكتشاف الثقافة الكلاسية من جديد ، أو فتح آفاق جديدة أمام الفن فحسب ، وإنما كان معناه العثور على معنى جديد للوحدة القومية ، التى فسرتها الكنيسة القومية تفسيراً واضحاً . واتسع رحاب الدولة للجميع ومنهم من لم رؤوسهم للعقيدة المستحدثة ، ومثل هذه الوحدة لم توجد فى إيطاليا ولا فى فرنسا ، بينما أفسدت الرجعية والجهالة وحدة الهدف فى إسبانيا .

بل أفسدها فى إسبانيا ما يربو على ذلك ، فقد كانت إسبانيا تعيش على الماضى إلى حد كبير . ففى الوقت الذى لم يعتقد أحد ـ جاداً ـ أن إنجلترا كانت دولة عظمى ، كانت سفن إسبانيا تعود إلى إسبانيا وقد أثقلها المال الذى لا يحصى ، وكان العالم الجديد كله فى قبضة ملوكها ، وطبع جانب كبير من العالم القديم بخاتم الإمبراطورية الإسبانية . وأما الإنجليز فكانوا قد بدأوا يحسون بقوتهم ، ويتطلعوا بأبصارهم إلى المستقبل فى القرن السادس عشر، ومن المميزات الهامة أن كنيسة قومية ولدت فى إنجلترا ، وأنه صاحب هذا اكتساح للتقاليد البالية الجامدة . هذا فى الوقت الذى اندفعت فيه إسبانيا تقضى على هذه القوة الجديدة فى محاكم التفتيش، بقوة الحديد والنار. ولا شك أن (هنرى الثامن) ، ذلك الداهية الأريب ، أنشأ هذه الكنيسة لتكون أداة سياسية ، وعلى أى حال ، فقد قابلت حاجة العصر ، وأفلحت لتجاوبها مع رغبة الشعب ، وصارت شعاراً لإنجلترا الطامحة إلى تحقيق إمكانياتها .

ومن ناحية أخرى كان أول عرض للمسرحيات اللاتينية فى مجال مختلف تماماً ومهما احترم أهل إنجلترا الحضارة الكلاسية ، فقد ظلت فيهم نفحة من الشك السليم ، ولكن الدول الأخرى الثلاث لم تنس أنها كانت مشتقة من

الإمبراطورية الرومانية ، وأن لغاتها الرومانية كانت صوراً من اللاتينية التى صارت دارجة . وإن ظل الإحتلال الرومانى فى بريطانيا عدة قرون ، فإن أحدا لم يحس بقالبه إحساساً عميقاً ، وإنها كانت إنجلترا بلداً تركت فيه الغزوات المتتابعة جنساً ولغة يسير إلى ثقافتها المتنوعة ، بل أكثر من هذا ، فقد تفاخر نفر من الإنجليز بأنهم لم ينحدروا من سلالة رومانية مجيدة ، ولا من سلالة الإغريق الرفيعة وإنها من بلاد (طروادة) القديمة ، أو اعتقدوا بذلك . وربها كان ما يعتقدون أساطير طريفة فحسب ، حتى لمن هتفوا لها فى حماسة ، وإنها كان لظهورها الأسطورى مدلول رمزى ، فالأحلام وليدة الرغبات .

ونستنتج من هذا أنه من العبث أن نبحث عن الإحياء الأمين للصور الكلاسية لدى رواد المسرح الإنجليزى فى السنوات الأولى من ذلك العصر ، بل أسف (سير فيليب سدنى Sir Philip Sydney) لأنه وجد أن مسرحية (جوربودك Gorboduc) وكانت المأساة الوحيدة التى صح اعتبارها راقية على الإطلاق ، لم تخضع لقواعد المسرح المقررة . وحاول نفر من الكتاب من ذوى الثقافات الأكاديمية بعد ذلك أن يؤلف نهاذج تلتزم القواعد بدقة ، ولكن بعد أن شب المسرح الشعبى عن الطوق فى تلك الآونة ، ولم يعد يقف فى طريقه شىء . فغمزت أصوات (شكسبير) وجماعته اتباع (سنيكا) من الإنجليز بأصواتهم الخاصة ، ولو جهر أتباع (سنيكا) بأرائهم عن أرسطو قبل ذلك بخمسين عاما ، لربها بدلوا مجرى المسرح الإنجليزى وغيروه تغييراً تاماً ؛ وقد ظهر النموذج التقليدى كما نراه بمسرحية (سوفونسبا Sofonisba) فى إيطاليا فى وقت مبكر جداً ، أما فى إنجلترا فلم يظهر إلا بعد أن انقضت الأعوام التى كان يمكن خلالها أن ينظر إليه نظرة إعجاب وتبجيل .

الواقع أن جهود هواة المسرح بها فيها من تبديل وتنوع فى البلاد الأخرى ،

قد لعبت دوراً هاماً فى لندن أيضاً ، ولكن كانت مسرحيات البلاط أقل بهرجة وأقرب إلى طابع الاحتراف من نظائرها فى القصور الإيطالية ، فقد نتج عن تقتير إليزابيث Elizabeth تقليل النفقات فى مسرح البلاط ، فمن الثابت أن المناظر كانت تستعمل فى القصر فعلا ، غير أنها ظلت بسيطة . وكان الشبان والغلمان يتلهون بالتمثيل فى الدور التى يتعلم فيها المشتغلون بالقانون (أى فنادق البلاط Inns of Court) وفى (الجامعات Universi-ties) وفى المدارس ، ولكن سرعان ما اعتمدت الملكة وحاشيتها على ممثلين محترفين بدلا من هؤلاء الهواة . ولدينا منذ عام ١٤٩٣ سجل لفرقة لزورس ريجيس ـ أى الممثلين الملكيين Lusores Regis ـ ، ومن المعلوم أن هذه الفرقة مثلت مسرحياتها أمام البلاط الملكى فى الجزء الأول من القرن السادس عشر بانتظام ، بينما تحولت فرق الغلمان ـ مثل أبناء القديس بولس Children of St. Paul وأطفال كنيسة القصر Children of Chapel ومطربى الملكة The Queen's Revels وأبناء وندسور Children of Windsor فصارت فرقا محترفة فى عهد إليزابيث . ويتضح من وصف التمثيليات بالقصر الملكى فى أواسط القرن ، أن الهواة قاموا بتمثيل المسرحيات الريفية الراقصة Masques ولم يمثلوا إلا عدداً قليلاً نسبياً من المسرحيات الحقيقية ، ومثلت هذه المسرحيات فرق من ذوى المكانة فى ذلك The Quality وكان أكثر المسرحيات بالضرورة من المسرحيات التى نالت شهرة .

وكان من نتيجة ذلك أن تقلصت قائمة المسرحيات (الكلاسية) الخالصة فى إنجلترا فى ذلك العهد ، ومع ذلك ظهر عدد لا بأس به من المؤلفات المسرحية بعضها يعود فى الأصل إلى هواة ، خضعت فيه العناصر المأخوذة من سنيكا وبلاوتوس وتيرنس لميول الجمهور الذى لم يكن مستعدا لتقبل النماذج التى يؤثرها الأكاديميون ويتوخون فيها مزيداً من الدقة .

وإننا لنجد فى ميدان الملهاة ، إثر ملهاة (امفتريو Amphitruso) التى ألفها بلاوتوس يكاد يتبين وراء الرداء المهلهل لملهاة (جاك المشعوذ التى طبعت عام ١٥٥٥ Jack Juggler) وقد وصفت بأنها فاصل جديد ليمثله الغلمان . أما مؤلفا الملهاتين التاليتين وهما (ملهاة إبرة جامر جرتون . ١٥٥٠ ـ ١٥٥٣ وطبعت عام Gammer Gurton Nedle١٥٧٥) التى وصفت بأنها ظريفة وسارة ومرحة ، وملهاة (رويستردويستر التى مثلت سنتى ١٥٥٣ ـ ١٥٥٤ وطبعت عام ١٥٥٦ Roister doister)، فلم يدعوا الوسائل الكلاسية تحول بينها وبين الإنتاج ذى الطابع الشعبى . فكانت ملهاة (إبرة جامر جرتون) مرحة متفائلة هازلة ؛ وكتب معظم حوارها باللغة الريفية الساذجة ، ورسخت أقدام شخصياتها فى القرية الإنجليزية ، مع أن مسرحية (رويستر دويستر) كانت تقليدية قليلاً، لكنها لم تقتصر على تحليل النماذج المعاصرة فحسب ، وإنما نهلت بسخاء من الميراث الأخلاقى القومى .

ويصدق هذا القول على اتجاهات المأساة، فمأساة (جوربودك Gorpo-duc سنة ١٥٦٢) التى وضعها توماس نورتون Thomas Norton وتوماس ساكفيلThomas Sackville) مأساة كلاسية حقة ، إذا قورن بينها وبين مسرحيات العصر الأخرى ، فكانت ذات طابع مستقل صحيح، وابتكار قومى ، ولم يؤخذ الموضوع من كتاب مؤرخ إغريقى أو رومانى . وإنما أخذ من مادة أسطورية تدور حول شخصية (جيفرى مونمارث Jeoffrey of Monworth) ، ولم يلتزم فيها الوحدات المسرحية ، وإنما امتاز تطور موضوعها بنكهة أخلاقية ، أما ما استعمله من عرض صامت فى بدايات الفصول فمن البين أنه أمر فريد فى بابه .

وظهرت مثل هذه الملامح فى المسرحيات المشابهة لها ، التى ألفت أواسط

القرن السادس عشر ، فقد نهج (توماس هيوز Thomas Hughes نهج مؤلف (جوربودك) ، ولجأ إلى (جيفرى مونمارث) ليستخرج موضوع مسرحيته من « آرثر» التى ألفت سنة ١٥٨٨-The misfortunes of Ar-thur، واستكشف (روبرت ولموت Robert Wilmot) مادة مسرحيته (تنكر يدوجسموند Tancred of Gismond ١٥٦٧ - ١٥٦٨) فى مؤلفات (بوكاشيو Boccaccio) وظهر عدد كبير من المسرحيات التى لم يتحدد نوعها وإن كانت روحها العامة دوما تطبيقية النزعة غير تلك الملاهى والمآسى السابقة فتدور حوادث مسرحية (فولجنز ولوكيس Fulgeus & Lucrece التى طبعت عام ١٤٩٧ حول حب رومانسى كتبها شاعر مجهول ، وكذلك مسرحية (جورج هوتستون George Whetstone) المسماة (بروموس أو كاسندرا Promos & Cassandra) التى طبعت عام ١٥٧٨ فإنها مشابهة لها فى روحها وقد تحولت قصة أورست بين يدى (جون بيكرنج-John Pike-rying) إلى مسرحية جمعت بين المأساة والملهاة ، وكتبت باللهجة العامية الصرفة ووصفت بأنها (فاصل جديد عن الرذلة ، ويحتوى على تاريخ أورست . طبعت عام ١٥٦٧ ، (-A New Enterludy of Vice, Con-teyning the Hiskorye of Horestes) وأيضا فى ملهاة سوزان الفاضلة الطاهرة ، وقد طبعت عام ١٥٨٧ (-The Cowmody of the most ver-tuous and Godly Susanne) ولم نستكشف إلا الغطاء منذ سنوات قليلة، وكذلك قصة مستقاة من الإنجيل ومصورة على طريقة المسرحية الأخلاقية الدينية ، وقد وردت بها قائمة من الشخصيات ؛ مثل (الشيطان) ورذيلة سميت السيرة الشائنة (Ill report) والنشوة (Voluptas) والشهوة (Sensuality) وأمعنت كل هذه المسرحيات فى كثرة الحركة ، ولعل خير نماذجها مسرحية الكاتب (توماس برستونThomas Preston) وكان عنوانها

(المأساة المحزنة المليئة بالفكاهة القائمةعلى حياة قمبيز ملك فارس ومثلت سنة ١٥٦١ على الغالب Lamentable Tragedie mixed Full of pleasant mirth containing the life of Cambises ' King of Percia) ، ويقوم موضوعها على شخصيات من التاريخ القديم ، ومن بين شخصياتها العديدة ، شخصيات مجردة مثل (المشورة Councill) و(القتل Murder) و(صراخ العامة Commons) و(القسوة Cruelty) ، فضلا عن شخصيات فكاهية مثل (هف ورف وسنف Haf, Raf, Snuf)، وهؤلاء رفاق لشخصية (أمبيدكستر Ombidexter) الذى يمثل شخصية (الرذيلة) . ومع أن أدوار المسرحية لا تقل عن اثنين وثلاثين دوراً ، فقد عنى المؤلف بترتيبها بحيث تستطيع أن تمثلها جماعة من ستة أفراد وغلامين ، ومما يدل على عنايته الفائقة بالنواحى المسرحية فيها ، ما انتشر فى أنحائها من توجيهات لاذعة كثيرة ، فمثلا يظهر (أوبيد كستر) (وعلى رأسه صندوق قبعات قديم ، ويتدلى من وسطه دلو قديم كأنه عدة الخيل ، وإلى جانبه غطاء آنية ومصفاة زبد ، وعلى كتفه مجرفة) ، وهو يدفع (هف ورف وسنف) ثم تظهر (مرتركس Meretrix) وتنشب معركة يقع فيها (رف) على الأرض ، وتقع عليه (مرتركس) وتضربه وتسلبه سلاحه ، فيتخذ من التأثير بالحركة عاملا دائماً ؛ ثم تظهر شخصية (صراخ العامة) وهى تجرى ، ويلقى شعره ثم يخرج (مسرعًا مرة أخرى) ، وتروى لنا أخبار عن الشراب والقبل والرصيد والإعدام ، وتلوح أيدى (القتل) و (القسوة) وقد خضبها الدم . ولا تبذل محاولة لتقييد تمثيل المناظر العنيفة أو تجنبها ، وإنما يصورها الكاتب بلا تحرج ليطرب جمهوره ويثير دهشته ، وربما بدت هذه المآسى المفجعة والزاخرة بالمرح الطروب مضحكة فى الزمن التالى إلى حد ما ، ولكنها ظلت مسيطرة على شخصية (بوتوم Bottom) مثلا فى أواخر القرن السادس

عشر ، منطلقة انطلاقا سليما ومع الإشارات المتفائلة الساخرة التى أبداها شكسبير عليها ، فقد أثبتت أنها كانت النماذج التى صور على طريقتها ملهاته الرومانسية بل ومأساته أيضاً .

نمو مسرحية المحترفين ودور التمثيل العامة

فى موسم عيد الميلاد عام ١٥٦٧ ـ ١٥٦٨ أمرت الملكة (إليزابيث) بتمثيل ثمانى مسرحيات لتسليتها ، وهى مسرحيات (الصراحة بقدر المستطاع Asplain as Can be) و(الحج المؤلم-The Painful Pilgrim mage) و(جاك وجل Jack Jill) و(البلهاء الستة Six Fools) و(التندر والعزيمة Wit & Will) و (الإسراف Prodigality) و(أورست Orestes) و(ملك الأسكتلنديين The King of the Scotts) . وعندما أراد جماعة المؤلفين للمسرحية (سيرتوماس مور Sir Thomas More) أن يكونوا فريقاً من الممثلين ، ليقدموا برنامجهم أمام بطل هذه المسرحية اختاروا أربعة رجال وغلام وكتبوا قائمة حوت الأسماء التالية : (مهد الأمانةThe Cradle of Security) و (أطرق المسمار على رأسهHit the Nail on the Head) و(الفقر العجول Impatient Poverty) و (أربعة حروف بThe Four PP) و (ديفز ولازورس Dives & Lazorus) و (جوفنتوس الشهوانى Lusty Juventus) و (زواج التندر والحكمة The marriage of wit and Wisdom) .

ويمكن اعتبار هذه العناوين أمثلة لما مثله المحترفون من الممثلين فى منتصف القرن ، ومعظمها من الطراز الدينى الأخلاقى ، وهى تسع من مجموعها البالغ أربع عشرة مسرحية ويبدو أن (الصراحة بقدر المستطاع) و(جاك وجل) و (أطرق المسمار على أم رأسه) مسرحيات هزلية ، كما يبدو

أن مسرحية (أورست) هى نفس (هورست) التى سبق ذكرها فى معرض الملاهى المفجعة ، وفى كل قائمة مأساة واحدة مكونة من مسرحية تاريخية ، ونشعر بأننا أمام برنامج أساسه الفصول الهزلية ، أو المسرحيات الأخلاقية الدينية التى ظهرت فى أوائل العصور الوسطى ، وامتزج بها لون خفيف من ألوان المسرح الشعبى الرومانسى الذى اعتمد على الأسطورة الكلاسية وعلى حوادث تاريخية . ومن الأمثلة التى وصلتنا نستطيع أن نؤكد أن كل هذه المسرحيات كانت ساذجة ، ولكنها حوت شيئاً لم يتوافر فى المسرح الإيطالى ، وهو الأساس السليم والتقليد . فقد حملت المسرحيات الأخلاقية الدينية إلى القرن السادس عشر ما كان للمسرح فى العصور الوسطى من رزانة فائقة ، وما كان للفاصل من بهجة .

وبمضى الأعوام ، كان من الطبيعى أن تضاف مسرحيات أخرى إلى هذا الرصيد وظهرت عناوين مختلفة فى بابها فى الحلقة السابعة من القرن ، مثل (ليدى بربارا lady Barbara) و(أفجينيا Iphigenia) و(الحظFortune) و (ألكميون Alcmoeon) و (كونيتوس فابيوسQuinuts Fabius) و (ابنة الرسام The Paintér's Daughter) و (أخوات مانتوا الثلاثThe Three Sisters of Mantua) و (قسوة زوجة الأبGruelty of Stepmather) و (ميشيل السفاك Murderous Michael) . وتدل هذه العناوين على نمو ثنائى للموضوعات الكلاسية والمادة الواقعية ، وقد ظهرت على أى حال ـ مسرحيات أخرى غير هذه ، سادتها النزعة الرومانسية مثل (كلوريدون وراديا منتا Cloridon & Radiamanta) و (ثياجنيس وتشاركليا Theogenes & Chariclea) و (برسيوس واندروميداPesseus & Andromeda) و (بريدور ولوسيا Predor & Lucia) و(ماميليا Mam ilia) و (هربتالوس الفارس الأزرق وبيروبياHerpetalus the blue

(Knight and Perobia و (الفارس الوحيد The Solitary Knight) و (الفارس الأيرلندىthe Irish Knight) ولم تصل إلينا واحدة من هذه المسرحيات، على أن مسرحية مشابهة تمدنا بمثال قيم جدير بأن يبين لنا بصفة قاطعة مميزاتها العامة وهذا المثال هو (قصة الفارسين الباسلين ، سير كليومون فارس الدرع الذهبى ، ابن ملك الدانمارك ، وكلاميدس ، الفارس الأبيض ابن ملك سوافيا، The Historie of the two Ualiant Knights, Syr Clyomon Knigyt of the Golden Sheeld, Sonne of the King of Denmark and Clamydes, the White Knight Sonne to the King of Suavia) ومع أنها لم تطبع إلا عام ١٥٩٩ ، إلا أنها تنتمى بلا شك للفترة التى تقع حول عام ١٥٧٠ وأنها مثلت مسرح الفروسية والمغامرات . وتدل اسماء المسرحيات التى مثلت فى البلاط على أنها لاقت فى عصرها إقبالا شعبيا .

ولم تتنوع أجزاء مجموعة واحدة من المناظر فى مثل هذا المعرض من قبل ، ويقول (كوينس Quince) مخاطباً (بوتوم) فى حوار موزون على ميزان (الأربعة عشر مقطعا) القديم : « سنعد مقدمة كهذه ، وسنسجلها فى مقاطع ثمانية أو ستة » ، ويهتم الكاتب أعظم الاهتمام بقصة فارسية ، ولكنه يدخل فيها شخصيات شديدة التنوع ، وربما عبر الصانعون فى السطور الأولى فى الغابة المسحورة بالقرب من أثينا بمثل هذا القول : يدخل (كلاميديس Clamydes) ويقول :

لشـد ما يطرب الكادحون المتعبـون

وهـم بين عالـى الأمـواج تائهـون

وإذا مـا هبـط المـوج العـالـى

ولاح عـرض البحـر بعـــد طـــــول

وبـدا لهـم الطـريـق للعبــــور

شـــاع فـــى أحزانهـم الحبـــور

وبعد ذلك يظهر (سير كليومون Sir Clyomon) على المنصة ، ويؤدى دورا مضحكا مع (ستل شفت ذى فيس) أى المحتال الماهر الرذلSubtle Shift the Vice وتمثل بعد ذلك خدعة ساذجة واضطراب فى بلاط ملك سوافيا King of Suaviaثم يظهر أمامنا « الملك اسكندر الأكبر-King Alexander the Great فجاءه فى زى بطل مغوار إلى أعظم الحدود ، ومعه جنود كثيرة إلى أقصى الحدود » وسرعان ما يتفق مع العملاق (بريان سان Bryan Sans Foy) ومع (باترينيوس Patranius) (ملك المستنقعات العجيبة King of Strange Marches) وتجد فى المسرحية قتالا وحبا ، وموسيقى القرب وموكب الجنازة .

والمسرحية فيها سخافات مثل مسرحية (بيراموس وثيسبهPyramus & Thisbe) تقريباً ، وإنما تكمن فيها تلك البذور التى ازدهر منها المسرح الإليزابيثى الفنى ، ويجتمع فيها (الاسكندر) و (بريان) و (المحتال الماهر) فـوق منصـة واحـدة ، أى أن العصر الكلاسـى اتحـد مـع عصر الفروسيـة الرومانسيـة ، هـذا مـن جهة ، ومـع روح المسرحيـات الدينية والأخلاقية من جهة أخرى . فمسرحية (كليومون وكلاميدس-Clymon and Clamydes) سخيفة ولكنها تتجه اتجاهًا سلبياً ، ونسيجها متنوع العناصر ، وليست سخافاتها أشد من الجمع بين (ثيسيوس Theseus) فى رواء أسطورى ، و (هيبوليتا Hyppolita) و (ملك عرائس الحور ومليكتها) ،

وعدد من الصناع الإليزابيثيين ، فى غابة قريبة من أثينا ، وكان شكسبير على بينة من هذا الاتجاه ، وقد آمن بأن هذه الأنواع حتى فى أبرع صورها إن هى إلا ظلال ظل حائل فحسب ، وفى أردأ أنواعها لا تزيد سوءاً إذا أصلح الخيال من أمرها .

بمثل هذه المسرحيات أدخل الممثلون السرور على نفوس الجمهور ، وبدأوا يستفيدون من مجال المسرحية التاريخية . وقبل عام ١٥٤٨ كان (جون بيلJohn Bale) قد كتب مسرحية (الملك جون Kynge Tohan) ، وفيها اكتسبت المسرحية الدينية والأخلاقية وصورها المعنوية هيئة جديدة فمع شخصيات (الملك جون) و (الكاردينال باندولف Cordinat Pandulf) والبابا ، تزدوج شخصيات مرافقة هى (انجلترا) و (رجال الدين) و(الثروة الفردية) و (الانحلال) و (السلطان المغتصب) و (الخيانة العظمى) ، ونسمع أنه فى مدة لا تتجاوز أربعين عاما من بعد أن الممثل الهزلى (تارلتون Tartlon) يجمع بين دورين : دور القاضى ودور المضحك فى مسرحية (هنرى الخامس Henry V)وهناك ما يدعو إلى الاعتقاد بأن مسرحية (انتصارات هنرى الخامس الشهيرة . طبعت عام ١٥٩٨-The Famous Victories of Henry Fifth) هى النسخة المعدلة للمسرحية التى مثل فيها فى تلك المناسبة ، بصفته أحد رجال الملكة .

وكانت مسرحية الانتصارات الشهيرة التى ذاعت شهرتها لارتباطها بالمسرحيات الثلاث التى ألفها شكسبير فى هذا الموضوع من بعد ، هى أولى مسرحيات التقويم التاريخى الأولى التى وصلت إلينا . ولا شك أنها تمدنا بصورة لا بأس بها عن نظائرها من مسرحيات ضاعت ، ولعل النسخة التى وصلتنا تضم مسرحيتين جمعتا جمعاً ساذجا ، ومع ما فى متنها من أخطاء ،

إلا أن لونها العام يصور الروح التى سجلت بها المسرحيات من هذا النوع ، وتسود فصولها المناظر المضحكة ، ولا يصور الكاتب فى مواقف الجد ما يربو على العاطفة المجردة . وتتسم كل أجزائها بجفاف التعبير ، وإجداب التفكير ، ولكن مناظرها تموج بالحركة ، لذا كان من اليسير أن ندرك سر ذيوع هذا العرض التاريخى بين جماهير لم تلمس بعد آفاق المسرحية الشعرية

أما القصة التى سجلت عن (تارلتون Tarlton) فقد حدثت فى خان (بول عند بشبس جيت Bull in Bishopsgate) وتذكرنا هذه الواقعة بأن فرق المحترفين أخذت تنتشر بسرعة ، وأنها قدمت مسرحيات منظمة فى لندن وفى غيرها من الأماكن . وكما استولى الممثلون الإسبان على الساحات (Corrales) الملائمة ، وجد معاصروهم من الإنجليز ساحات الخان ملائمة لأغراضهم بصورة ممتازة ، فهيأ لهم القوس الرئيسى مدخلا أمكن أن يتناول عنده المراقبون على الباب النقود ، وهيأت الأروقة أماكن أوفر راحة للراغبين فى اعتزال جمهور الساحة السفلى ، وأمكن كذلك إقامة منصة للتمثيل بسرعة على دعائم الطرف الداخلى ، وكان الوصول إليه من أبواب الخان أمراً ميسوراً ، ويمكننا أن نتصور مسرحية (كليومون وكلاميدس) ومسرحية (الانتصارات المشهورة) وهى تعرض فى ذلك المجال وبلا مناظر، وقد اعتمدت على إثارة خيال الجمهور اعتماداً تاماً .

وفى عام ١٥٧٦ خطا المسرح خطوة واسعة إلى الأمام ، فقد وجدت ساحات (فندق رد ليون « أى الأسد الأحمر » Red Lion Jnn) و (ذى بول « أى الثور » Bull) و (بل « أى الناقوس » Bell) و (بل سافج « أى المتوحش الجميل » Bel Savage) إن الممثلين يتجهون إلى بناء حديث العهد ، خارج ناحية (بشوبس جيت) ، أقامه (جيمز بيربييج James

(Burbage) وسمى (ثياتر) (أى المسرح Theatre) ، وقد واتاها النجاح مباشرة ، وتبع هذا الموئل الأول الدائم للتسلية المسرحية فى لندن ، مسرح آخـر قـريب منـه هـو دار (كوتين « أى الستار » ١٥٧٧ Curtain) ، ودار (نيونجتن بتس ١٥٨٠ Newington Butts) ودار (روز « أى الوردة » ١٥٨٧ Rose) ، ثم ظهر على الشاطىء الجنوبى للنهر مسرح (سوان « أى البجعة » ١٥٩٥ Swan) ومسرح (جلوب المشهور « أى الكرة » ١٥٩٩ Globe) . وربما استمد (بيربيج) نموذج مسرحه من نماذج من تلك المسارح التى مثل فيها الممثلون الغلمان الذين اتصلوا بالبلاط الملكى . وفى العام الذى افتتح فيه (ثياتر ١٥٧٦) تحولت غرفة فى دير (بلاك فرايرز «أى الرهبان السود » Black Friars) إلى دار للتمثيل ، بواسطة (ريتشارد فارانت Richard Farrant) ، رئيس فرقة (أبناء الكنيسة الملكية The Children of the Chapel Roylal) ، ومن الواضح أنهم قد قاموا بعرض المسرحيات التى كانت مألوفة لهم من قبل فى رواياتهم التى عرضوها بناء على طلب الراغبين ، إذ أقيمت لأجلها صور فى عدة أماكن وعلى منصة المسرح فى وقت واحد ، كما حدث فى فرنسا .

وكان هذا التدبير ملائما مناسبا ، على قول (هولوفرنس Holofernes) ، فمن اليسير علينا أن نتصور أن (بيج) قد كيف مكانا ليلائم أولى مغامراته المسرحية ، ولم يبق الأمر هكذا لحسن الحظ . ولو بقى هكذا لكان من المؤكد أن يعطل تطور المسرحية الإليزابيثية إلى درجة خطيرة ، فقد احتاج العصر إلى الحرية ، وإلى الانطلاق ، وكان من الممكن أن تقضى القيود التى عرضت على المنظر المعاصر على عبقرية شكسبير وزملائه قضاء مبرما .

وبدلا من هذا انتهى الأمر بالوصول إلى حل وسط كان له أبعد الآثار ،

سواء حدث ذلك عن قصد أم لا : فقد هيأت المنصة المكشوفة الفسيحة مجالا كافيا للحركة ، ووجد مسرح داخلى فى داخلها ، وأمكن اعتباره مكانا خاصا وقت الحاجة ، أما فى الجزء العلوى ، فقد ساعد الرواق الذى قسمته الأعمدة والستائر على تهيئة مجال للتمثيل الرأسى ، الذى يقابل التمثيل الأفقى على المنصة السفلى . وأمكن الوصول إلى نوع من أنواع الاتصال الوثيق بين الجمهور والممثلين ، ولم يوجد ما يدفع الممثلين للتردى فى هاوية الهلاك بإنفاق مبالغ طائلة على بهرج المنظر وإنما استثاروا خيال الناظرين بلا قيد يقيدهم ، وسار المؤلفون أحرارا يصورون موضوعاتهم كيفما اشتهوا ، إذ علموا بوجود هذه المنصة الممتازة لتلقى عليها السطور النبيلة ، بل علموا أنهم مطالبون بهذه السطور لو تغلبوا على ما فى المسرح من نقص وكان فى ذلك الأمر ما تحدى الشاعر وحفزه فى وقت واحد .

وقد سبقت الإشارة إلى ما كان بين المسرح الإليزابيثى والمسرح الإسبانى من شبه فى المبدأ بل فى الصورة الخاصة ، وكان بينهما فارق رئيسى واحد ، ويبدو أن الحظائر الإسبانية لم تكن ثابتة ، وكانت الاستعدادات التى نظمت للممثلين والمتفرجين بدائية فى عصر (كالدرون) ، وحينما وفد إلى لندن زائرون غرباء ، ومنهم من شهد مسارح إيطاليا ، أجمعوا على أن دور التمثيل الإنجليزية كانت فاخرة ، وأنها امتازت برزانة وتفوق لم يوجد بمسارح إسبانيا ، وبلغ الممثلون منزلة عالية ، ومع وجود نفر من حزب (البوريتان أى المتطهرين) الساخطين على مهنة التمثيل ، إلاّ أن منزلتهم لم تكن وضيعة على الإطلاق ، وقد كان رفاق شكسبير صعاليك ، بل كانوا فى معية الأشراف ، بل القصر .

وقد تمكن (شكسبير) الممثل الشاعر أن يعتبر نفسه من بين السادة وأن

يعتزل فى آخر أيامه ويتخذ خير دار فى مسقط رأسه ، بل تمكن معاصره «إدوارد آلين Edward Alleyn » من تأسيس كلية جودز جفت « أى هبة الله Gods gift » فى بلدة « دلوتش Dolwich » .

وعند تأسيس مسرح (الثياتر) عام ١٥٧٦ ، أقيم المنظر فى أحوال مواتية فحتى ذلك الحين ، لم تخرج المسرحية الإنجليزية أثرا قيما ، ولم يبرز فى مجالها نظائر « أريوستو » و « ماكيافيللى » ، ومع ذلك كانت الظروف مواتية لإعداد أرض خصبة تزدهر فيها العبقرية . ففى تلك الدولة المتحدة التى تتطلع إلى مستقبل مجيد كان أهلها جميعا من كل طبقة يهتمون بالمسرح وبنوع واحد من المسارح هو الذى يعمل عليه الممثلون المحترفون . وكان حب الألفاظ حبا عاما ، وتشتاق الجماهير لسماع العبارات الرنانة ، ولم يكن قد ظهر فى انجلترا بعد كاتب طبع المسرحية بطابعه على وجه السرعة كما حدث فى إيطاليا ، ولم يظهر ناقد من ذوى النفوذ يملى القوانين فى عصر عشق الحرية ، إنما نشأت مسرحية جديدة وتطورت وظلت قابلة للتطور والتجربة ، ولم تتجه إلى زخرف المنظر وإنما إلى الممثل الذى تفهم كلمات الكاتب المسرحى .

وقد قضى على المسارح الإيطالية انقسامها إلى دور للهواة ودور للمحترفين ثقلت عليها وطأة النظريات الكلاسية ، والخلاف بين أمرائها ، وفى فرنسا حالت الأحوال السياسية المعاصرة دون تطور المسرح ، فلم تتطور منصته تطورا ملائما ، كما تأخر ظهور أول كاتب محترف فيها وهو [هاردى Hardy] إذ جاء بعد أوانه ، وكان المسرح الإسبانى أن يبلغ مرتبة النجاح العام ، ولكنه لم يبلغ أسمى المراتب وبقى محليا ، وحين لاح أعظم كتابه ، كانت قوة عصر النهضة قد أخذت تخبو ، أما المسرح الإنجليزى فكان موفقا عام ١٥٨٠ ، إذ وجدت للمسرحية دار ، وبدأ نفر طامح من

شباب الجامعة يتدرب على كتابة المسرحية بلهجة دارجة ، فى ذلك الوقت كان (روبرت جرين Ropert Greene) فى الثانية والعشرين من عمره ، وكـان (تومـاس لـودج Thomas Lodge) فـى الثالثـة والعشرين ، وكان (جون ليلى John Lyly) فى السادسة والعشرين ، و (جورج بيلGeorge Peele) فى الثالثة والعشرين من العمر ثم ارتبط بهم (توماس كيدThomas Kyd) الذى كان رجلا متعلما وإن لم يكن عليما ، وكان فى الثانية والعشرين من عمره . ثم ظهر شابان آخران . كل منهما فى السادسة عشرة من عمره ، أحدهمـا طالب بكلية (سـانت جون St. John) بجامعة(اكسفورد Ox-ford) وأمـا الثانى فكـان مساعدا لأبيه فى تجارة الصوف ، وانضم هذان الكاتبان بعد ذلك بقليل إلى صفوف كتاب المسرح فى لندن . ولحسن الحظ أسرع أول هذا الثنائى الأخير إلى دوائر المسرح قبل صاحبه بسنوات معدودة ، وكان يدعى (كرستوفو مارلو Christopher Marlowe) ، بحيث أن الشاب (وليم شكسبير William Shakespeare) أدرك منصة المسرح وهو فى الثامنة والعشرين من عمره تقريبا ، فوصل فى الوقت المناسب ليتشرب كل روح عصر النهضة فى أسعد الأوقات ، وسبقت ظهوره مباشرة نماذج لم تفسدها تقاليد الماضى ، وانتظرت تلك اليد التى تستطيع أن تتناولها بالصقل والتهذيب .

الفصل الثانى

شكسبير وأسلافه

بدأ (شكسبير) مؤلفاته المسرحية وختمها بالكوميديات فتلوح فى فاتحة حياته الفكرية مسرحية (جهد الحب الضائع ١٥٩٤ Love's Labour's Lost) و (ملهاة الأخطاء ١٥٩٣ Comedy of Errors) وتقع فى ختامها مسرحية (العاصفة ١١٦١ The Tempest) . وشكسبير هو الكاتب الذى أضفى على الملهاة الرومانسية اللون والبناء ، ولكنه كان مدينا بالكثير من الإلهام لمعاصريه فى تطويرها .

الملهاة الرومانسية

استمدت الملهاة الرومانسية ألوانها من تجارب الملاهى المفجعة ، التى سارت على طريقة مسرحية (كليومون وكلاميديس) ، على أن هذه المسرحيات وأمثالها عابها عيبان بارزان ، وذلك أنها لم تتسم بسمة عامة ، وكان أسلوبها للأسف ضعيفا لذا غاب عنها التفوق مادة وروحا .

وحوالى عام ١٥٨٤ ، ارتبط طالب شاب من جامعة أكسفورد واسمه (جون ليلى) بالممثلين فى فرقة (تشابل رويال) وبفرقة (سانت بول) ، وكتب لهم مسرحية « كامباسبى Campaspe » . ووصفها فى العنوان فى صفحتها الأولى بأنها « ملهاة ممتازة جداً » وكانت العناوين الكبرى على

الصفحات المتفرقة « ملهاة فى مفجعة» وقد شهد ذلك العام مسرحية أخرى، هـى مسرحية « سافـو وفـاو Sapho and Phao » وبعدهـا ظهرت مسرحية « جلاتيا Galathea » ، وقد جمعت هذه المؤلفات بين القديم والجديد من الألوان .

ومن الواضح أن المؤلف أتقن فهم روح الكتاب الكلاسيين ، فلم يخلط بين شخصيتى « الإسكندر » و « شفت المحتال » ، وصارت أثينا هى مجال المنظر فى مسرحية « كامباسى » ، وكانت أسماء الشخصيات ملائمة ، وعنى المؤلف بالأسلوب ، فاختفت الأوزان ذات الأربعة عشر مقطعاً ، وحل محلها نوع من نثر رشيق شديد التصنع ، فيقول « كليتوس » فى بداية المسرحية : ـ أى بارمينيو Parmenio ، لا أستطيع أن أعرف ما أفضله فى انتصارات الإسكندر الشجاعة أو حسن المجاملة . ففى الأولى حزم بلا خوف ، وفى الثانية كرم بلا تقليد ، لقد دمر طيبة ، ولكنه لم يسم أهلها سوء العذاب، ودمر الحصون، ولكنه لم ينثر الجثث على جوانب الطريق ، فهو فتح بلا قتال ، وهى حرب ضروس فى سلم رقيق .

وإن بدت فى هذه العبارات مظاهر التصنع ، وبعثت عباراتها المتقابلة المترادفة على الملل ، فقد خلت من الخطأ والاضطراب ، إن مؤلف (كليومون وكلاميدس) يسير فى عالم الألفاظ جاهلا هدفه ، أما (ليلى) فيسير ثابت الخطى ، محدود الغاية ، رقيقا فى سيره ، فيه انسجام بين الأسلوب والمحتويـات، وعناصر المأساة عنـده لينة ، وقـل طابـع التهريـج فى المناظر الهزليـة ، وشمل كل شىء نور غريب ، فلم يقابل بين السادة والعامة ، وصارت النشوة اهتماما ، والضحك بهجة . وإليك حديث ثلاثة مـن الخـدم ، (مانيس Manes) تابـع (ديوجينس Diogenes) الهزيـل ،

و(جرانيليوس Granilus) تابع (أفلاطون Plato) و (بسيلوس Psyllus) تابع (أبيليس Appelles) الرسام :

مانيس : إننى لا أخدم سيدا ، بل فأرا ، منزله صندوق ، وعشاؤه فتات ، وفراشه لوح من الخشب .

بسيلوس : إذن فأنت تحيا حياة يثنى عليها الفلاسفة : الفتات عشاؤك ، واليد قدحك ، وثيابك هى أغطية فراشك. إن الطبيعة لنعمة للفقراء Natura paucis Contenta .

جرانيليوس : أى مانيس ، من المؤسف أن رجلا محترما مثلك يلقى إلى فيلسوف . وإن استيلاء (دياجونتيس) هذا الكلب على (مانيس) مقيد الكلب ، إيلام للطبيعة ، وسبة للفن ، وقد وجدك أولهما منهوك الجسد ، ووجدك الثانى فريد العقل .

فان اختلفت لهجاتهم ، فقد اتحدت نغمتهم كنغمة صوت (أبيليس) وهو يقف أمام لوحته يرسم صورة (كامباسى) الجميلة .

أبيليس : لن أتقن تصوير عينيك ، فإنهما تبهران عينى .

كامباسى : إذن فلتصورنى بلا عينين ، لأننى عمياء .

أبيليس : هل غلبك ظل امرىء آخر من قبل ؟

كامباسى : كلا ، وأرجو أن تقوم بذلك بنفسك الآن ، حتى لا يفطن إلى آخر .

ولا يمكن أن ندرج (ليلى) فى عداد العباقرة الأفذاذ ، ولكنه وضع أساس الملهاة الرومانسية التى ظهرت بعد ذلك ، إذ مارس الصورة والأسلوب

فى الملهاة المفجعة الشعبية ، وقد بين أن هذه الصورة قابلة لإحداث التأثير القوى بخلق جو خاص فى أذهان المتفرجين ، كما بين أن الصور الكلاسية قد أمكن استخدامها فى خلق نوع من المسرحيات لم يدر بخلد كتاب الرومان ولا الإغريق أبدا .

ولكنه كتب مسرحياته لفرق الغلمان الممثلين ، وهم محترفون أيضاً ، إلا أن طاقة المسرح الجديد كانت كامنة فى فرق الرجال ، وقد لاءمت ملاهى (ليلى) الرشيقة الرقيقة أصوات (الغلمان) الرقيقة ، بينما بحث غيرهم من الممثلين عن ألوان تفوقها عمقا ، وسجل (جورج بيل George Peele) مسرحية (مؤاخذة باريس Arraignement of Paris) لفرقة (أبناء كنيسة القديس جورج) فى الوقت الذى كتب فيه (ليلى) مسرحية (كامباسى) تقريبا ، وفيها ننصت إلى أنغام ذات إيقاع أبعد تأثيرا ، عدا ما فيها من رقة وخيال . وتزيد هذه الأنغام جلاء فى مسرحية (قصة الزوجات العجائز The Old Wives Tales ١٥٩١) ، وقد زادت وضوحا فى تلك المسرحيات التى كتبها لأجل الراشدين من الممثلين صديقه (روبرت جرينRobert Greene) مثل مسرحية (القس بيكون والقس بنجى ١٥٨٩ Friar Bacon and Friar Bungay) ومثل مسرحية (جيمس الرابع ١٥٩١ James iv) . وربما كانت الآثار التقليدية لمسرحية (كليومون وكلاميدس) أوضح فى المسرحيات السابقة عما كانت عليه مؤلفات (ليلى) ، وقد اتضح فيها فى نفس الوقت تمكنه الذى زاد من الأدوات المسرحية ،، وتنويعه الذى كثر لمادتها . وتدور الحوادث الرئيسية فى مسرحية (جيمس الرابع) حول الحب والمؤامرات فى البلاط الأسكتلندى ، وقد ظهرت قبل الموضوع مقدمة صورت فيها شخصية (أوبرون Oberon) ملك الجن وشخصية (بوهان Bohan) كاره الناس .

وقد التقى عنصر الخوارق مع الواقع فى مسرحية (القس بيكون والقس بنجى) ونتنقل بدورنا من القمة إلى الدرك الأسفل بين العالمين ، كما ننتقل من التهريج إلى الرومانسية الجادة ، وكانت وسيلة التعبير الأساسية فى الحوار هى الشعر المرسل ، وكان (سرى Surrey) الشاعر قد أدخله قبل ذلك بعدة أعوام فى شعر المسرح ، ثم حلق فى التعبير المسرحى بطريقة شاذة غبية فى مسرحية « جوربودك » . ثم بدأ يرسل أنغاما صادقة على يدى « جرين » كما تدل هذه السطور وأمثالها :

كيف يعتقد ابن الملك هنرى أن هوى مرجريت

معلق فى كفة الزمن الأبى يتأرجح ؟

وفيها تبدو السلاسة والقوة ، ويخضع الوزن لمطالب الحوار المسرحى . نرى (إيدا Ieda) تتساءل قائلة : « أى مولاى ، لم تتعجل الأمر هكذا ؟ » فيرد عليها (آيتوكن Ateuken) قائلا :

لست غاضباً يا إيدا ، ولكنى أريد أن أعلم هذا الوغد

كيف يتأدب فى حضرة من هم خير منه .

انظرى أيتها الكونتيسة الجميلة ، لكى أثبت مكانك

أقدم خاتم الملك الآن .

إنه يبعث إليك يا إيدا ، فى شخصى ، بالتحية

وإنى لأكتم أمورا خاصة أيتها السيدة ،

لها به صلة ، على أن أبلغها

لذا استأذن ابنتك فى أن أتحدث على انفراد

ولا تمتاز هذه السطور بشىء ، وإنما يبدو فيها أمر على جانب عظيم من الأهمية ، هو ظهور أداة من المتعة المسرحية تستطيع تصوير أى نغمة يريد شاعر كبير أن يصورها .

وقد اتبع شكسبير هؤلاء القوم فى محاولاته الأولى ، ولكنه لم يستقر على ذلك تماما . ولا ندرى شيئا عن ترتيب مسرحياته الأولى بدقة ، ولكننا نلمس فيه شابا يجرب ، فمسرحية (جهد الحب الضائع) مسرحية متهكمة سليطة ، صنعها شاب ينظر حوله باحتقار ، ويلهو بحماقات من حوله من الناس ، أما مسرحية (ترويض المتمردة) فترتفع مرحة على جناح المهازل الإيطالية ، ومسرحية (ملهاة الأخطاء) تكرم روح (بلوتس) . ولكننا لو تأملنا هذه الأعمال بالعين الفاحصة ، لوجدنا فيها تلك الخصائص التى أغنت مسرحياته المتأخرة ، وقد بدت بذورها ، ففى مسرحية (جهد الحب الضائع) تهكم يعود إليه ، وحين ضحك من (بيرون Berowne) كان يبتسم من حماقات نفسه ، بل إن شخصية (هولوفرنس Holofernes) ليست صورة موضوعية هزلية ، ولا غاية للمفكرين ، وإنما هى شخصية ذات تصوير دافىء أصيل لا نظير له عند من سبقه من المسرحيين وقد يبدو بناء المسرحية آليا ، ويعوز الشخصيات بعض العمق ، ويبدو المسرح مصطنعاً إلى درجة غير قليلة ، ولكن رغم مافى هذه الملاهى من عيوب ، فإننا نجد فيها روحا مميزة .

ولكن ليس فى طاقتنا أن نتنبأ باتجاه المؤلف فى ميدان الملهاة على ضوء هذه المسرحيات ، وقد يشير التهكم فى مسرحية (جهد الحب الضائع) ، والضحك الهزلى فى المسرحيتين التاليتين ، إلى أن ربما انصرف هذا المقبل الشاب على عالم المسرح عن الاتجاه الرومانسى فى الملهاة . والاتجاه إلى ابتداع حوادث نسيجها التندر ، وتكثر بها المناظر ، المضحكة .

على أى حال ، سرعان ما ظهر الإنتاج الكامل وتبدد الشك كله . فتجلت قدرته الفنية ، وتجلى التطور الفذ للصورة الرومانسية التى وفق فيها (ليلى) و (جرين) بين عناصر متنوعة ، فى مسرحية (حلم منتصف ليلة صيف. ١٥٩٥) ، فى شخصية (ثيسيوس) وبطولته ، و (ايجيوس Ageus المبتذلة ، وشخصيات العاشقين ، وفى الهيئات ، والصناع ، واكتنفهم جميعا نسق غنائى عام ، وكأننا فى عالم الأحلام حيث يبدو فيه الفرد زوجا ، ولا يفترق فيه الواقع عن الخيال ويغشى حواسنا السحر ، ولم يحدث مثل هذا من قبل فى تاريخ المسرحية .

وهكذا نفسح المجال أمام الخيال والتصور فى مسرحية (حلم منتصف ليلة صيف) ، على شكسبير لم يرم إلى إتخاذ هذه المسرحية مثالا يحتذيه فى مسرحياته الرومانسية الأخرى ، ولم يجد (اوبرون) زميلا إلا فى ختام حياة الكاتب ، حيث ظهر (آرييل Ariel) يحركه سحر (بروسبرو Prospero) على أن التطور الرئيسى بدأ فى مسرحية أقل من هذه المسرحية امتيازا ، وهى (سيدان من فيرونا ١٥٩٣ The Two Gentlemen From Verona) وقد بدا فيها فتى النساء (سير إجلامورSir Eglamore) « وسور الخيال » مارقين على القانون ، وقد دار الموضوع الرئيسى حول الصداقة والحب فتجلت أصولها فى الفروسية الخيالية ، واتصلت بمعظم الملاهى التالية مباشرة لما فيها من مجال إيطالى . وكان (ليلى) قد اختار من قبل عالما كلاسيا غامضا فى التاريخ ، أو أسطورياً . وكان (جرين) قد اختار بدوره عالماً غامضاً يقلد التاريخ ، ولكن شكسبير الشاب أصر على اتخاذ إيطاليا موئلا روحيا لشخصياته الهزلية . بعد أن جرب العناصر الأسطورية فى مسرحية (حلم منتصف ليلة صيف) . وكان لاتجاهه هذا مزايا واضحة ، فقد أمده بروح البعد ، الذى لم يكن شاسعا ، وإنما جرت الحوادث فى بلاد بعيدة ذات

ألحان وألوان وشمس مشرقة ، ومع هذا عرضها خيال متوقد معاصر تقريبا ، فكان المجال فى النهاية مجال خلق هذا التناقض الرئيسى فى المسرح : من إثارة جو يعتمد على التعجب الغريب ، ومع هذا يبدو التعجب حقيقيا صادقا .

وهكذا صارت إيطاليا منظرا مشاعا فى مسرحيات (تاجر البندقية The Merchant of Venice١٥٩٦) و (ضجة للاشىء Much١٥٩٨ Adoabout Nothing) و (الليلة الثانية عشرة ١٦٠١ Twelfth Night) وتسودها جميعا نزعة واقعية مع مزيج من رومانسية . والاحتفاظ بهاتين الصفتين فى توازن تام تشق حتى على من ملك عبقرية (شكسبير) فمن الممكن تصوير الرومانسية العاطفية الرقيقة ، أما الواقعية الرومانسية فتحتاج إلى تناول دقيق للشخصيات والحوادث لإقرارها وتطويرها ، وذلك يجعل سبيل الكاتب الذى يصوغها محفوفا بالأخطار ، وقد وفقت مسرحيتا (ضجة للاشىء) و (الليلة الثانية عشرة) فى تصوير هذا الجو ، ولكنا نرى إمارات الانهيار فى مسرحيتى (تاجر البندقية) (دقة بدقة ١٦٠٤ Measure for Measure) ولو سلمنا بأن صورة (شيلوكShylock) كوميدية فحسب ، وبأن موضوع مسرحية (دقة بدقة) يحوى قصة من قصص الجنيات فحسب، فعلينا أن نعترف بأن وجود الشر ، وشبح الموت الذى يحلق قريبا من الموضوع مما يقضى على الألوان الهادئة والضحك المتفائل فيها . ففيهما من الألوان القاتمة ما قد يهدد الشخصيات تهديدا يماثل ما يدخل على مجال قصيدة (ليسيداس Lycidas) الريفية الرقيقة .

إن روح الملهاة الرومانسية عند شكسبير جديدة تماما فهى تختلف عن الإغريق فى الاندفاع عن مناظر الهجر كما نجده عند (أرستوفان) ، وعن

مناظر المرح الصاخب عند (بلاوتوس) ، وعن مظاهر العاطفة الرقيقة السفسطائية عند (تيرانس) ، وعن سذاجة المسرحية الهزلية الوسيطة ، ففيها نوع من أنواع التسامى ويلتقى فيها الذاتى والموضوعى ، ويتحد فيها المؤلف مع شخصياته ، ولكنه يسمو فوقها كأنه إله . وقد اكتسب الضحك العقلى فيها صورة عاطفية . وصار المهرجون عقلاء والعقلاء حمقى ؛ ونسخر من الترهات المضحكة فيها ، ثم نكتشف أننا إنما نسخر من أنفسنا ، وننظر من علٍ إلى « دجبرى Dagberry » وأمثاله ، ثم نجدهم وحدهم قائمين على حقائق الأسرار وأن الأسرار طوع أيديهم الغليظة ، وقد انتشر فوق الجميع عبير الجمال الطبيعى ، واكتسبت فيه أزهار الحقول العادية معانى ضمنية خفية ، وامتلأت أسوارها النباتية برشاقة غير عادية .

ولم تكن هذه المسرحيات ذات نزعة ريفية خالصة ، تشبه مسرحيات (جوارينى Guarini) و (تاسو Tasso) ، وإنما اختلفت عنهما ، وقد بدا هذا التباين فى أجلى صورة فى مسرحية (شكسبير) الوحيدة عن الرعاة وحوريات الماء وهى مسرحية (كما تهوى ١٦٠٠ As you like it) وقد تبدو الملهاة ريفية عادية عند النظرة العابرة ، ففيها نبلاء منفيون فى غابة خضراء مورقة ، وفيها شخصيات (كورين Corin) و (سلفياس Ailvius) وأمثالها، ولكن فيها اتجاهاً يناقض الاتجاه الريفى فى كل منظر فيها ، وبينما يزمر شكسبير على مزاميره الريفية فيرسل فنا آية فى السمو ، يوضح مبتسما فى سطر واحد أنه يعترف بسذاجة أداته ، ويقر بما فيها من تكلف ، وتصيح «روزالند Rosalind » بعد أن أسهمت فى حوار من الأنغام الشديدة التصنع، مع « فيبى Phebe » و « لوسيلفيوس » فتقول : « إنها كعواء الذئاب الإيرلندية وهى تعادى القمر » ونستمع للمديح المتفائل للحياة الطليقة فى الغابة ونكاد نعتقد بأن المؤلف لا يتمنى غير فراش من ورق

الشجر لنفسه ، فى سلام يجلب النعاس ، بعيداً عن الهمس الدائب للناس، ثم تحدث المفاجأة حين ينتشر نبأ إمكان عودة المنفيين إلى ديارهم ، ويتخلى الدوق عن قوله الأول : « إن هذه الحياة أحلى من حياة الجاه الزائف». ويتخلى عما اعترف به بأنه لن يستبدل حياته لأى سبب ، ثم يعترف صراحة بشقاء عيشه ، ويشكو من تلك « الأيام والليالى القاسية » التى عاناها مع رفقائه فى عزلة فرضت عليهم . وهكذا تنبعث روح الريبة الساخرة الرقيقة من العواطف البالغة الرقة فى كل أنحاء المسرحية ، ولقد أحب شكسبير خضرة الغاب ، ولكنه أحس بوخز مشقاتها أكثر من غيره من الناس .

وسواء كانت مناظر هذه المسرحيات فى غابة آردن Forest of Arden أو فى أثينا القديمة ، أو فى مدينة إيطالية ، فقد طبعت كل شخصياته بطابع إليزابيثى ، ولم يحاول الكاتب جاداً أن يخفى مظهرها القومى ، وعدا هذا ، فقد كشف شكسبير عن قدرته الفائقة التى فاقت قدرة (لوبى دى فيجا) أو (كالدرون) ، فبينما زحم هذا الكاتبان أماكنهما الغريبة بشخصيات تنتمى إلى عصر جوهما ، أدرك الكاتب الإنجليزى أسس الطبائع البشرية وفهمها فهماً فائقاً حقاً ، وبينما عجز الكاتبان المسرحيان من الإسبان عن التمييز بين المؤقت والدائم من القيم ، وما ارتكز على التقاليد الاجتماعية وما هو جوهرى منها ، بل ربما لم يتقبلا هذا التمييز كله ، وتوفرت لشكسبير براعة مكنته من تصوير قضايا دائمة الأهمية عن طريق شخصيات إليزابيثية ، ولسنا بحاجة إلى الإلمام بنوع الحياة فى القرن السادس عشر فى مدينة لندن أو ستراتفورد لنفهم شخصية (روزالند) و (فيولا Viola)، وقد يرتدى (تتشستون Touch-stone) زيًا بائداً ، ولكن آراءه تنتمى لعصر بذاته ، ولا زالت شخصيات (دوجبرى) و (بوتوم) وأمثالها مألوفة إلى اليوم ، شائعة فى كل مكان ، كما كانت أيام شكسبير .

ولئن امتازت شخصياته وموضوعاته بهذا التوازن الدقيق ، والتوسط بين النقيضين من واقع ومثال ، فقد تجلى هذا التوازن فى أسلوب تعبيره . وتناول الشعر المرسل من سلفه مباشرة ، ولكنه رزق المرونة فى المادة والروح ، وقد رفرف شعره بين النزعة الغنائية الغنية ، وبين الحديث العادى المألوف بين الناس ، وشدا شعره بغناء ساحر حيناً ، واتخذ صورة الحديث المألوف المباشر البسيط حيناً آخر ، وحيناً ثالثاً أثقلت شعره المرسل كنوز النضار ، وحيناً رابعاً نزل إلى مستوى مثل هذه العبارات : « متى تتزوجين يا سيدتى؟» و « لم ؟ كل يوم . غداً هيا . أدخل » و « إذا واصلت السير فى هذا السبيل فسوف تجلبين الهلاك على نفسك ! » و « انصرف ، لن يكون لى شأن بك ! » وحين رغب شكسبير فى المزيد من التنويع ، وجد أسلوب النثر ذاته ، فأتاح له فرص الوقوف المتنوع ، وتمكن من اتخاذه أداة حديث تلائم الشخصيات الآتية : دول تيرشيت (أى ممزقة القماش Doll Tearsheet) ، وتأملات (هاملت Hamlet) عن الإنسان وهنا يبرز فارق آخر بين المسرح الإنجليزى والمسرح الإسبانى ، فقد كانت الأوزان التى عرفها (لوبى دى فيجا) و «كالدرون» لينة ، ولكن فيها تكلف لم يسمح لهما بالمجال الذى أتاحه الشعر المرسل والنثر لكتاب عصر إليزابيث . وقد اتجه الشعر المرسل إلى إحداث النغم ، بينما أحدث النثر انسجاماً دقيقاً وإيقاعاً موسيقياً عالياً عميقاً ، ونهاية القول إن المسرحية ابتكار لفظى ، ولزم لتطورها أن تعتمد على أداة رئيسية أكثر مما نظن ، أداة تلائم ألحانها عصرها ملائمة فذة دون غيرها ، ولابد أن الظروف السعيدة هى التى مكنت شكسبير من العثور على هذه الأداة ، وأنها قد ساعدت عبقريته مساعدة عظيمة ، فى وقت لم يكتشف بعد ما يمكن أن تحققه ، فى توافق مع لغة العصر العادية المألوفة .

الملاهى المفجعة التالية

تنتهى مجموعة الملاهى الرومانسية التى كتبها شكسبير بملهاة (صاع بصاع) ، مع أن بعض نغماتها قد تردد فى صور متنوعة فى الملاهى المفجعة التى ألفها فى آخر أعوامه ، ومن العسير أن نقدر قيمة مسرحياته (سمبلين Cymbeline ١٦٠٩) و (قصة الشتاء Winters Tale ١٦١٠) (والعاصفة The Tempest ١٦١١) وربما اعتبرها فريق من القراء تجارب التمست الطريق للوصول إلى مسرحية أحدث طرازا وأعظم فلسفة ، وربما اعتبرها فريق آخر محاولات كتبها شكسبير بعد أن اكتهل على طريقة معاصرين له أصغر منه سنا ، من أمثال « بومونت وفلتشر Beaumont and Fletcher » وربما حلل فريق ما فيها من رمزية عميقة ، بينما اعتبرها فريق آخر قصصا عن الجنيات فحسب .

وهناك أمور ثلاثة ثابتة ، فبينها وبين الملاهى الأولى تباين ملحوظ فى الروح ، وذلك رغم ما نستنبطه من أوجه الشبه بينها فى الموضوعات والشخصيات ، وبينها وبين مسرحيات الكاتبين « بومونت» و « فلتشر » صلات فى المجال ، وأنها قد اقتربت من المسرحيات الإسبانية فى هذا المجال أكثر من غيرها .

أما الأمر الذى لم يتأكد بعد ، فهو وجود صلة قاطعة بين تأليف « شكسبير » وتأليف زملائه ، بالإضافة إلى الشك القوى الذى يحوم حول الدافع له ليتخذ هذا الأسلوب المسرحى أسلوبا له .

وتحول الجو فى مأساة « الملك لير » إلى صورة التراجيديا الكوميدية فى مسرحية « سمبلين » فنعود فى المسرحية الأخيرة إلى عالم بريطانيا الرومانية ، ويحسر القناع عن وجه دناءة لا ترعوى ، ويدور الموضوع حول بطلة المسرحية

تشبه [كورديليا Cordelia] فى اعتمادها على نفسها ، ورقيقة مثلها ، ثم تهب عاصفة من الأهواء ، وتبتلع كل الشخصيات فى المسرحية الأولى ، إذا بها فى الثانية تتجمع السحب ثم تذهب بددا فجأة وتشرق الشمس على الدنيا من جديد . ولئن ذكرتنا مسرحية « سمبلين» بمسرحية « الملك لير » ، فقد ذكرتنا ، مسرحية « قصة الشتاء » بمسرحية « عطيل Othello » . فتناظر أهواء « ليونتيز Leontes » أهواء المغربى تقريبا ، غير أن الشمس تشرق ، وتتبدد الظلمات المحزنة فى « قصة الشتاء » ، ويحكم على الزوجة الشقية بالموت ، ولكنها تعيش سبعة عشر ربيعاً طويلة ، ثم تبارك زوجها التائب بابتسامات التسامح . وما أشبهها (بديدمونه Desdemona) حين تبلغ الأربعين ربيعا ، وهى تحيى (عطيلا) شاب شعره بحبها المكتمل . وتتفق المسرحيتان فى سعة اللوحة ، وفى الزمان والمكان ، أما مسرحية « العاصفة » ـ وهى الثالثة فى هذه الحلقة ـ فتناظر ما يشتهى أكثر نقاد المذهب الكلاسى دقة فى مراعاة الوحدات الثلاث ، وقد انفردت بهذه الصفة عن كل زميلاتها، ولئن اتسع الفارق بينها وبين غيرها من المسرحيات فى موضوعها الرئيسى ، حيث تذكرنا المسرحيات السالفة بالمآسى ، وتذكرنا هذه المسرحية بملاهيه الأولى ، فلا توجد صلة قرابة بين (بروسبرو) إلا مع (أدبرون) فى كل ما كتب شكسبير، وكذلك لا يوجد صنو (لآرييل Ariel) إلا فى شخصية (روبن جودفلو Robin good - fellow) (أى روبين الطيب) .

ولكن الأساس الذى بنيت عليه هذه المسرحيات الثلاث أساس واحد ، ولعلنا نخطىء لو أعتبرناها تعبيرا عن نفس واحدة ، إذ يفرق بينها فارق دقيق ، فقد ابتكر مسرحية « سمبلين» و « قصة الشتاء » كاتب أعد نفسه ليكفكف من عنف عاطفته ، أما كاتب « العاصفة » فهو مؤلف ملهاة زاد إدراكه للحياة عمقا وغنى ورزانة ، وفيها من ظاهر الأمور ما يبرر القول بأن مسرحية « بروسبرو» وداع مقصود لمنصة التمثيل .

المسرحيات التاريخية

سنعود أدراجنا من وقت ظهور مسرحية « العاصفة » فى نهاية حياة شكسبير العملية إلى بداية المرحلة التجريبية فيها ، ففى الوقت الذى كان قلمه يجرى فيه التجارب على تسجيل الملهاة ، كان يدرب قلمه أيضاً على تأليف المسرحية التى تقوم على تاريخ انجلترا . ولسوء الحظ لا نجد صلة بين ما وضعه وما وضعه المعاصرون له فى هذا الباب ، واليوم تنسب كل أجزاء مسرحية « هنرى السادس Henry VI) أو معظمها إلى قلمه لا إلى قلم كاتب معاصر له أكبر منه سناً ، ويرجح -ولا يقدر- أن مسرحية « ريتشارد الثالث Richard III » ظهرت عام ١٥٩٢ أو ١٥٩٣ ، وأن مسرحية (الملك جون King John) ظهرت حوالى عام ١٥٩٥ ، وأن مسرحية « ريتشارد الثانى » ظهرت فى ذلك العام أو فى العام التالى له . وقد طبعت مسرحية «إدوارد الأول Edward 1 » التى وضعها « بيل Peele » عام ١٥٩٣ ، وإنما يستحيل تحديد الوقت الذى مضى بين تاريخ وضعها وتاريخ نشرها . وطبعت مسرحية مارلو « إدوارد الثانى » فى العام التالى وقد تنسب لعام ١٥٩٢ ، وكل ما يمكن الجزم بصحته هو أن المسرحية التاريخية فى مرحلتها البدائية قد وضعت فى الأعوام التى سبقت وصول شكسبير إلى لندن ، ويبدو أن تطور الصورة فيما أسهم به المسرح كان خاصا به وربما عاد الفضل فى إلهامها إلى « مارلو» وإنما من اليسير أن نناقش أيضا تأثير « شكسبير» نفسه على المسرحية التاريخية الوحيدة التى وضعها مارلو .

وسواء وضع « مارلو» مسرحية « إدوارد الثانى » قبل أن يقدم « شكسبير » أول رواية مسرحية تاريخية إلى المسرح أم لا ، فهناك ميدان خصب للمقارنة بينهما . ولم تكن مسرحية « إدوارد الثانى » التى تركها لنا عبقرى عصر النهضة الثائر المنحوس أعظم مسرحياته طرافة ، وإنما كانت أبرعها صياغة ، وبفضل

« مارلو» صارت فترة حكم « إدوارد » دراسة مستقلة للطبائع المتصارعة ، هذا إلى تحليل نواحى الضعف الملكى . وقد قابل فيها « مورتمر Mortimer » وهو ذلك الداهية الأريب الطموح الذى لا يرحم شخصية الملك المنهار الضال الذى علته مسحة من جلال الشخصية ، ولكن تردده أودى به إلى التهلكة . وقد امتازت مناظر المسرحية بقوة لا ريب فيها ، ولكن قراءتها تتركنا ولم نشبع ، ولا يثير فينا موت « إدوارد » العواطف المفجعة ، وإنما نحس باحتقار عاطفى حينما يتمدد الملك المرح فى النهاية فى زنزانته الكئيبة ، ويذهب إلى حتفه بائسا ، وإذا كانت هذه المسرحية قد ظهرت أولا ، فربما كان ماجناه « شكسبير » من مؤلفها هو إدراك الطريقة التى يمكن بها نفخ روح الحياة فى هذه التقاويم القديمة بتحليل شخصياتها الرئيسية ، وإنما كان عليه أن يعتمد على عبقريته فيما أكسب مسرحياته التاريخية صفاتها المميزة .

وتتجلى هذه الصفات المميزة بصورة مبسطة فى الأجزاء الثلاثة الأولى من حلقة (هنرى السادس ١٥٩٢ Henry VI) ، وقد صور فى لوحة عريضة فيها قصة حكم الملك هنرى ، وتغلب بعده (إدوارد Edward) الذى صار له الملك ، وتلوح له نذر الكارثة المشئومة المقبلة فى صورة (ريتشارد دوق جلوستر Richard Duke of Gloucester وليس فى هذا الثالوث الطويل المسرحي ما هو جدير بالثناء الكثير ، إلا أننا نميز فيه عالم لم يوجد من قبل فى مسرحية (إدوارد الثانى) التى كانت مسرحية واحدة ، وقد تناولت هذه الحلقة بالبحث واقعة هامة فى التاريخ الإنجليزى الوسيط ، وهى واقعة الصراع بين أنصار الوردة الحمراء ، وأنصار الوردة البيضاء ، وما جرت من حروب الوردتين . وتشير هذه المسرحيات بصورة مبهمة إلى الحوادث التى سبقت المناظر الأولى فى الجزء الأول ، ثم تشير مؤكدة إلى ما سوف يحدث بعد نهاية المنظر الأخير فى الجزء الثالث ، فتندب السطور الأولى وفاة (هنرى

الخامس) ، ثم تقابل فى النهاية مقابلة حادة بين اعتراف دناءة (جلوستر) بميله للشر وبين الملك (إدوارد) والحلم الذى يراوده فى التماس السعادة :

والآن لا يبقى إلا أن نقضى الوقت

فى الانتصارات المجيدة ، والمواكب الضاحكة المطربة

التى تلائم ملذات البلاط ؟

دقوا الطبول وانفخوا فى الأبواق ، وداعا أيتها الهموم المريرة ،

ونأمل أن تبدأ سعادتنا دائمة زاخرة .

ولعل فكرة مسرحية (ريتشارد الثالث ١٥٩٣) كانت قد تكونت فى ذهن المؤلف عندما كتب هذه السطور ، وفى هذه المسرحية ندخل عالما جديدا ، فتختفى الحاجة إلى تنظيم المناظر المختلطة ، ويرتكز الاهتمام كله حول شخصية رجل واحد ، وما شخصية ريتشارد إلا شخصية شيطان تجسد ، لا نجد فينا عطفا عليه واهتماماً به إلا لبروز شروره ولمحات فكاهته الساخرة، وذلك القطع فى درع دناءته ، الذى يؤدى به إلى تحطيم ثقته بنفسه ويسحقه فى النهاية . وهنا نجد « شكسبير » وقد وصل إدراكه بصفة عامة إلى لب الحركة التراجيدية ، ولو أن عباراته لم تصقل بعد ، وتنطلق فيها أبالسة الجحيم على العالم من معاقلها ، ولكن يهلكها ما تكنه من بغض ، وتقضى على نفسها بنفسها ، وتتركنا آخر الأمر وقد أنهكنا الجهد ، نشعر أن عالما جديدا قد أوشك على البزوغ . وحينما يعتلى « هنرى رتشموند Henry of Richmond » عرش ريتشارد ، نرى صورة لما سيأتى فى مسرحية له من بعد ، حين يعتلى « مالكولم Malcolm » عرش « ماكبث Macbeth » وفضلا عن هذا فقد أسهم شكسبير فى ميدان المسرحية التاريخية بنصيب

خاص ، وهو خلق مسرحية ذات وحدة خاصة ، ومع ذلك فهى جزء فى فكرة أعظم .

ولا نستطيع أن نعلل سبب عودة الكاتب إلى مسرحية « الملك جون King John ١٥٩٥ » المنفردة بعد أن خلق « ريتشارد الثالث » ، ولعل زملاءه فى المسرح طلبوا منه أن يعيد إخراج مسرحية أقدم عهدا عن حكم هذا الملك ، ولعل ذكريات شبابه عن « ورشستر Worchester » التى دفن فيها الملك جون قد دفعته إلى الأمام ، وحين تناول قصته صور ملكا ضعيف الإرادة ، وإنما لديه بقية من الإحساس بجلال الملك ، اجتذبت إليه الوفى المخلص الوحيد الذى يحيا حقا فى المسرحية فى صورة «اللقيط فولكنبردج Bastard Faulconbrdge » .

وللملك جون شبيه فى تردده مع اختلاف يسترعى النظر هو الملك «ريتشارد الثانى ١٥٩٥ - ١٥٩٦ » ، وقد بدأت المسرحية الأخيرة ثالوثا من المسرحيات أعظم شأنا ، فإن الثالوث المسرحى فى « هنرى السادس » روى الحوادث التى تلت موت « هنرى الخامس » . وكذلك فعلت مسرحية «ريتشارد الثالث » . ولقد كانت مسرحية « ريتشارد الثانى » الجزء الإفتتاحى من سلسلة ثانية من المسرحيات صورت الحوادث التى أدت إلى قيام حكم بطل موقعة « آجنكورت Agincourt » ، وأتاحت لشكسبير مرة أخرى فرصة خلق مأساة ، ولكنها مختلفة اختلافا كبيراً ، فبينما كنا نرى « ريتشارد جلوستر » وغداً ، وهو القوة الروحية الدافعة فى فلكه ، نرى المؤلف قد جعل « ريتشارد الثانى » رجلا ذا مكانة لم تلائم طباعه تلك الظروف التى وضع فيها . فهو شاعر أغرم باللعب بالأوهام ، ولم يكن رجل عمل ، كما يجب على الملك أن يكون . وقد بدا تردده فى الظهور ، وبدأ يعمل مسرحيا ، بخلاف مسرحية « الملك جون » .

ويسير « ريتشارد » إلى الموت فى تعاسته ، وبعد أن بث « هنرى بولنجبروك » الظافر الرعب فى نفسه وغلبه على أمره ، وتنتهى مسرحية هنرى السادس» كما انتهت هذه المسرحية ، بنغم ساخر يتردد ، فيعلن هنرى فى رثائه « ريتشارد » الذى قتله :

سأمضى فى رحلة إلى الأرض المقدسة

لأغسل عن يدى هذه الدماء الآثمة

وأسير فى حزن وراءه ، وأظهر حدادى هنا

ثم أمشى كاسفا ، ، وأبارك آلامى فى هذا المكان

إذ أبكى عند هذا النعش الذى سبق الأوان .

وافتتح الجزء الأول من مسرحية « هنرى الرابع » بإشارة الملك إلى الصراع الذى حال بين الملك وبين تحقيق نذره من قبل ، فلقد جاءت فترة سلام ، وأشار فى النهاية إلى زيارة (قبر المسيح) ولم ينطق بهذه العبارة حتى تصله أنباء متاعب أخرى نشبت فى (ويلز Wales) ، ثم تبدأ سلسلة صراع مع شرور جديدة .

ثم ننتقل فجأة فى المنظر الثانى إلى عالم لم نعهده فى المسرحيات السابقة ، فيقول فارس بدين أشيب فى أول سطر هذا القول : « والآن يا (هال Hal) فى أى ساعة من ساعات النهار نحن يا فتى ؟ » . ثم ننتقل من عالم المأساة إلى عالم الملهاة ، وقد ظهرت طلائع هذا الاتجاه فى المسرحيات الأولى ، مثل مسرحية (الانتصارات الشهيرة للملك هنرى الخامس) التى ذكرت من قبل، ولكن هزلها يتحول إلى فكاهة بعيدة الغور تسمو على كل ملاهى عصرها ، وقد احتفظ (شكسبير) بقدرته كاملة على المناظر التى صورت

[فولستاف Falstaff] بحيث تكون موازية لسير الحوادث الجادة . وفى الوقت ذاته جعلها وسائل تكشف عن النواحى الإنسانية فى الرجل الذى قدر له أن يكون بطل هذا الثالوث ، وهو (الأمير هال) ، الذى صار فيما بعد (هنرى الخامس) . وتندفع هذه السلسة من المسرحيات اندفاع الملاحم، من نغم شاعرى غنائى مفجع فى مسرحية (ريتشارد الثانى) ، إلى روح التنوع فى مسرحية (هنرى الرابع) ، ثم إلى النهاية الظافرة ، حين تنجلى فى ابن (بولنجبروك) سمات الملك الصادقة التى أعوزت غيره من الملوك الآخرين الذين حلل شكسبير عيوبهم من قبل .

وإذا استثنينا مسرحية (هنرى الثامن ١٦١٠) ، التى تأخر عهد ظهورها، ويظن أنه كتبها بالاشتراك مع (فلتشر) ، فإن بهذه المسرحيات ينتهى عهد حياة (شكسبير) فى كتابة المسرحية التاريخية ، والواقع أنها عهد نهاية المسرحية التاريخية فى عصر « إليزابيث » نفسه ، بعد أن نضبت ينابيع الحكم الماضى العظيم ، وصورت (حروب الوردتين) المهلكة تصويراً مسرحياً عميقاً ، فلن يبق لغيره من الكتاب إلا النزر اليسير ، وقد ظهرت مسرحية تاريخية من وقت لآخر ، فى أحايين متقطعة فى الأعوام التالية مباشرة، ولكن عهد المسرحيات التاريخية كان قد ولى بعد أن منحها (شكسبير) كمالاً فى التعبير والصورة ، ونشوة الابتكار وإمتاع الاستكشاف .

المآســى

كان شكسبير مديناً فى ملاهيه الرومانسية بالكثير لأسلافه ، وكذلك كان مديناً فى تناوله للمسرحية التاريخية ، ومع هذا ظل هذان النوعان مطبوعين بطابع ابتكاره فى صورهما الأخيرة ، وينطبق هذا الحكم على تناوله للمأساة ، التى انحدرت إليه من أسلافه ثم صارت ملكه خاصة .

وقد مزج عدة عناصر مميزة فى وحدة متكاملة ليصور روح المأساة تصويراً تاماً فى المسرحيات الأربع العظمى التى ألفها بين عامى (١٦٠٢ و ١٦٠٦) ويمكن تسمية هذه العناصر : العنصر الفلسفى للعصر الوسيط ، والمسرح الدينى الأخلاقى وعنصر تقليد (مارلو) ، وعنصر تقليد (كيد) .

ويقصد بالعامل الفلسفى للعصر الوسيط فكرة اعتبار المأساة قصة ، ولا يلزم أن تكون تمثيلية الطابع ، وفيها يصور الأمراء فى أوج عظمتهم ، وهم على حافة التعرض لكارثة ماحقة ، ويعلن فلاسفة الأخلاقيات أن رسالة هذه القصص كانت تصوير أباطيل السعادة الدنيوية ، والتحذير من تقلب الحظ ، ويتفق أساس تعريف المأساة هذا مع تعريف النقاد الكلاسيين الأوائل ، الذين وجدوا معيار الفاجعة فى نهايتها الماحقة ، مع اهتمامها الأساسى بالشخصيات الملوكية .

أما تقاليد المسرحيات الأخلاقية فهى لا تهتم مطلقاً اهتماماً مباشراً بإثارة الإحساس المفجع ، إلا أنها تهتم بتصوير الصراع الأبدى بين الخير والشر ، وقد صورت ، من الناحية التطبيقية ، صورة بدائية لم تخل من تأثير بعيد المدى للصراع الداخلى فى الإنسان بين هاتين القوتين ، وانتصر الخير فى النهاية ، وربما أتت هذه النهاية فى ختام كل مسرحية ، وحدث ذلك فى معظم الحالات بحيث كانت المسرحية الدينية الأخلاقية يصور جوهرها الشر الناشب أظفاره فى ميدان الأبدية .

ونرى على أيدى مؤلف (جور بودك) ومؤلف (تنكريد وجسموند) وأمثالها محاولات تبذل لخلق مأساة إنجليزية محلية ، ولكن الشواهد تبعث على القول بفشل المسرح الشعبى فى إخراج أثر له قيمة فى هذا الباب عام ١٥٨٧ ، وقد رضيت الجماهير العامة التى وجه لها كتاب المسرح مؤلفاتهم

عن الملاهى المفجعة الفجة دون المآسى ، وقد ثبت بصورة أكيدة أن هذه الجماهير العامة كانت مهيأة للترحيب بالآثار الشديدة الصرامة ، قوبلت للترحيب بالآثار الشديدة الصرامة ، يدل على ذلك النجاح المباشر الذى قوبلت به مسرحيات مارلو .

وقد ولد (كرستوفو مارلو Christopher Marlowe) فى العام الذى ولد فيه (شكسبير) وكان شخصية أكثر إنقادا من معاصره ، وإن كان هذا المعاصر أعظم منه ، فإن عبقرية شكسبير بدت متأخرة نسبيا ، وظلت تشتعل نحو عشرين سنة بينما اشتعلت عبقرية مارلو فى بهاء ، ثم اختفت فجأة بموته بعد سنوات قليلة ، ولا يستطيع أحد أن يتكهن بما كان يستطيع أن يحققه لو أتيح له أن يحيا ، على أن بريق الزهرة قد يشير إلى ضعف احتمال استمرارها زمنا ، وإن كان لا يجزم بذلك ، فقد اشتعلت بوحشية حادة لا تتركها محتفظة بخصائصها باستمرار .

وقد شعر (مارلو) بشدة بريق الشعلة التى يحملها شعورا تاما . ولا نجد فى مسرحيات شكسبير دليلا قويا على وجود مثل هذا الغرور البارز ، وليس فى كتاباته ما يدل على تقديره لمدى ما خلق من جديد فى المادة التى كانت فى متناوله ، وربما كان يدرك ما لديه من قدرة ، ولكن كتاباته لا تشير إلى وجود مثل هذا الإدراك ؛ أما « مارلو » فقد أبرز فى أول عباراته على منصة المسرح إعلانا بالتحدى والاعتداد ، وقد وعدنا فى عباراته البارعة الأصلية والقصيرة المقفاة بأنه سيعرض علينا عبارات مدهشة ، صور بها مسرحية (تيمورلنك ١٥٨٧ amurlaine) .

وكان هذا العمل منه هو تماما ما ينتظره العصر ، فقد احتاج المسرح عام ١٥٨٧ إلى رجل واثق من أهدافه ، يعمل جاهدا على إصلاح المسرحية ،

وكان من الضرورى أن يأتى شخص يفتح طريقاً فى جرأة ليمر فيه شكسبير من بعده ، فيثبت من روح الجمهور فى عصر « إليزابيث » ، ويعبر عنه تعبيرا نهائيا .

ليست مسرحية (تيمورلنك بالمسرحية العظيمة ، وإنما كانت إلهاما ، فقد أثبت ـ مارلو بعبارات من شأنها جذب انتباه المتفرجين ، وألفاظ متأججة ـ موضوعا يعالج البطولة فى وحدة حادة متصلة مع احتفاظه احتفاظا مستمرا بجدية الموضوع ، وبرهن مارلو على أن الإعجاب والدهشة وحدهما يستطيعان أن يستحوذا على صمت جمهور احتشد فى مسرح ، ولا يحتاج الجمهور دائما للهزل الرخيص ، وإن البلاغة العالية التى دخلت فى ثوب معبر صالح لإلقاء الممثل ، لها أثر السحر فى جمهور المسرح .

وقد أتبع مسرحية (تيمورلنك) الناجحة مسرحية من نوع آخر تماما ، وهى مسرحية (دكتور فاوست ١٥٨٧ Doctor Faustus) وقد اقترب فيها من الإطار المألوف للملهاة أكثر من ذى قبل . وقد اعتمد فى المسرحية الأولى أساسا على تسجيل الأعمال أكثر مما اعتمد على تصوير الكارثة . ولفت النظر إلى قوة رجل تمكن أن يصعد من الحضيض إلى أسمى المراتب ، أما فى مسرحية (دكتور فاوست) فقد أنذرنا بأن نتطلع إلى إنسان دفعه طموحه إلى الهلاك الشامل ، وعدا هذا ، نرى البطل وقد أحاطت به روح الشر الخبيثة من كل ناحية ، وهكذا خالفت مسرحية (تيمورلنك) كل مفهومات المأساة السابقة ، وربما عجز الناس عن نسبتها إلى المحاولات السابقة فى هذا الميدان، أما مسرحية (دكتور فاوست) فلم تحتمل الشك ، فهى بالتأكيد (تاريخ مفجع) كما ذكر فى طبعتها الأولى .

وقد تعددت نواحى التجديد فى هذا المسرحية ، فتحدى فيها السلطة

والمألوف ، بأن نبذ التقاليد الملكية ، فلم يدع الشخص الرئيسى أنه ينتمى للإمارة بنسب ، وإنما يقرر أنه عالم فقير ، امتاز عن أقرانه بسعة علمه وعمقه فحسب ، أما (تيمورلنك) فلم يولد ملكا ، وإنما صار ملكا ، ويبدو فى أبهة الملك معظم المسرحية ، بينما تتحرك (فاوست) فى نطاق مكتبه من أول المسرحية إلى نهايتها .

وكان لهذا الإدراك الانقلابى للبطل أثر بعيد ، دفع الناس إلى استبدال الإدراك الخارجى أو المادى لجوهر المأساة بالفهم الروحى أو الباطن لها ، وكانت مرتبة الملك ميزة كافية لم تترك للكتاب إلا كساء الدمى بالفراء الثمين والذهب ، ولكن (مارلو) بين لهم أن الجوهر الحقيقى للمأساة كمن فى العالم الباطن ، وأن تصوير أقل الشخصيات مرتبة قد يحرك أعمق العواطف .

وكانت الناحية الثانية للتجديد هى الجمع بين عناصر المأساة وعناصر المسرحية الأخلاقية فى وحدة واحدة ، ومسرحية دكتور فاوست) مثال لذلك الاتجاه المسرحى الذى أنتج مسرحية إفريمان (Erery man أى كل إنسان) ، ولكن الفرق الجوهرى بينهما هو أن بطل هذه المسرحية الأخيرة هو كل إنسان، أما بطل مسرحية (دكتور فاوست) فهو رجل من الناس يثير إعجابا بما له من خصال ممتازة ، أما فيما عدا هذا فالصورة المشتركة واحدة ، بما فى ذلك تشخيص ما يجسم المعنويات ويصور (الخطايا السبع المهلكة) .

ووصل مارلو بين المسرحية الدينية الأخلاقية وبين المأساة ، وبذلك بين لقرائه حقيقة مهمة المأساة ، فالكارثة والمصيبة نتيجتان طارئتان فحسب فى المسرحية ، أما لحمتها وسداها فهو تصوير الشر .

وتتصل ناحية ثالثة بنواحى التجديد السالفة الذكر ، وذلك أننا لا نجد مجالا كبيرا نسبيا فى المأساة الكلاسية لما يمكن أن يسمى « نمو الشخصية »

فى مجال مسرحية واحدة ، ويبدو شىء من هذه الخاصية من المقارنة بين مسرحيتى (أوديب الملك Oedipus Tyrannus) و (أوديب فى كولونوس Oedipus Colonus) ولكنهما مسرحيتان متباينتان ، فإذا بدا مثل هذا التأثير فإنه يبدو مخففا ، ويكاد أن يكون دخيلا ، كما فى مسرحية (فيلوكتيت Philoctetes) ، أما فى (دكتور فاوست) فيقوم كل التأثير على انتقال (فاوست) من الشعور بالاعتداد والثقة والطموح الذى لا تشوبه شائبة ، إلى إحساسه بخطئه ، وانزعاجه الخائب حين أحاطت به قوى الجحيم ، فالرجل الذى أطلق العنان لمجال التطلع الإنسانى مباهيا ، والذى ناظر قول تيمورلنك حين قال :

إن الطبيعة التى صورتنا من عناصر أربع
تتطاحن فى صدورنا لكى تنتظم
وكلما تعلمنا أن تكون لنا عقول متطلعة
أما نفوسنا التى تستطيع ملكاتها أن تدرك
نظام بناء هذا الكون العجيب
وتقيس مدار كل كوكب متحول
ولا تزال تسعى وراء المعرفة اللانهائية
ولا تزال تسعى كالأفلاك التى لا تقف
إنها تطالبنا بأن نبلى أنفسنا ولا ندع للراحة سبيلا .

إنما هو رجل يختلف تمام الاختلاف عن ضحية مفستوفوليس (أى إبليس) التعس الذى يسمع فى دقات الساعة نهايته السريعة إلى الهلاك :

أى فاوست !

ليس أمامك غير ساعة واحدة تحياها
وبعدها تحل بك اللعنة إلى الأبد
قفى ساكنة أيتها الأفلاك السماوية التى تدور على الدوام
حتى ينعدم الزمن ، ولا يأتى منتصف الليل
وياعين الطبيعة الشقراء ، أشرقى ، أشرقى من جديد
وأعيدى النهار دائما ، أو اجعلى هذه الساعة
عاما ، أو شهرا ، أو أسبوعا ، أو يوما طبيعيا
حتى يتمكن « فاوست» من التوبة ، ويهيىء لروحه الخلاص
رويد رويدا أيها الليل السارى فى فلكه

وتصور هذه السطور الخاصية الرابعة التى امتازت بها هذه المسرحية تصويرا جيداً ، فلقد ظهرت فى المآسى الأولى خطب طويلة تمتلىء بفصاحة الحوار ، ولم يبين أى كاتب مسرحى فى انجلترا تأثير العاطفة الشعرية على منصة المسرح مثله ، ولابد أن قوة تأثير مسرحية (دكتور فاوست) فى ذلك الوقت ـ كما هى اليوم ـ يقوم أساسا على تلك الفقرات التى أطربت الأذن بانسجامها الموسيقى بين الألفاظ الرصينة . والمسرحية سخيفة تافهة إذا نظرنا إلى الموضوع ، أما إذا قدرنا قيمتها ، فإنما نتجه بالاهتمام إلى الأحاديث الافتتاحية ، وإلى فاوست مع (مفستوفوليس) ، وإلى نجواه (لهيلين) ، بل أهم من هذا وأعظم إلى نجواه الفردية الختامية ، حين يقف وحده على المنصة ، ويتطلع إلى الساعات تطير سراعا .

وتكون هذه المسرحية أساس المأساة عندشكسبير ، أكثر مما عداها من مسرحيات (مارلو) الأخرى ، ومع أن مسرحية (يهودى مالطة ١٥٨٩ The

(Jew Of Malta ، بل مسرحية (ديدو ملكة قرطاجنة Dido١٥٩٣ Queen of Carthage) تحتوى على لمحات قيمة كثيرة طيبة ، كما نجد مواقف جديرة بأن تتخذ نموذجا فى مسرحية (إدوارد الثانى Edward II) فإنه يجب بعد كل شىء أن نقول : إن تصوير مارلو المسرحى لقصة (فاوست) هو دعامة شهرته . ومصدر تأثيره المباشر .

فى نفس الوقت الذى ظهرت فيه مسرحية (دكتور فاوست) ، ظهرت مأساة أخرى لها المكانة الأولى فى دراسة فن شكسبير ، وهى (المأساة الإسبانية ١٥٨٩ The Spanish Tragedy) التي وضعها (توماس كيد) ، ولم تبلغ هذه المسرحية ما بلغته مسرحية « مارلو » من روعة الشعر ، وإنما كان بها ما عجز عنه مارلو فى مسرحياته من براعة فى البناء . ويمكننا اعتبار المسرحيتين ـ إلى حد ما ـ متكاملتين ، فقد أدخلت الأولى ـ مسرحية الدكتور فاوست ـ إلى المسرح تفوق الشعر وعمق العاطفة ، وأمدته الثانية ـ المأساة الإسبانية ـ بالتنويع فى صور التأثير ، وبالبراعة فى توجيه الحادثة .

ومن الطريف أن نلاحظ أن (كيد) قد ذهب مذهب (مارلو) فاختار شخصياته الرئيسية من قوم لا يمتون بصلة للدم الملكى ، ومع ذلك سلك سبلا مختلفة عنه فى تصوير هذه الشخصيات ، وبينما كان التوفيق حليف مؤلف (دكتور فاوست) ـ حين قرر أن المأساة يجب أن تصور بطلا واحدا يهيمن على توجيهها ـ كان التوفيق حليف (كيد) أيضا فكانت مثل هذه الشخصية الرئيسية منسجمة مع أعوانها ، ويقف إنتباهنا عند (هيرونيمو المكتهل Hieronimo) ، ولكن شخصيات : « بليمبريا Bellimperia) و (بلثازار Balthazar) و (لورنزو Lorenzo) تلعب دورا لا يقل فى أهميته عن دور الشخصية الرئيسية فى توجيه الموضوع ، وبينما مكن بريق العبارة عند (مارلو) من النجاح ، اعتمد (كيد) على براعة التأليف .

وفى مسرحية (المأساة الإسبانية) ظاهرة جديرة بالاعتبار ، فهى مسرحية قصاص ، وتمت بصلة البنوة ـ من هذه الناحية ـ لكثير من المسرحيات الإسبانية ، ولكنها تختلف عنها فى أن بواعث الحركة فيها عامة لا خاصة ، ولا يلون الموضوع إدراك ضيق لمعنى الشرف ، فقد قتل ابن (هيرونيمو) غيلة وغدراً ، وأملت العاطفة الإنسانية التى لا تقيدها حدود الزمان والمكان على الأب أن يقتفى أثر المجرمين ولم يكن الدافع له رغبة تبرئة اسمه مما علق به فحسب ، بل ليقدم للقصاص من دكوا صرح سعادته .

وعندما تقدم (كيد) بهذا النمط من أنماط مسرحيات القصاص للتمثيل، أدى خدمة جليلة دون أن يدرى ، ولكى يواتى النجاح مسرحية من هذا النمط ، فإن على الكاتب أن يعنى عناية فائقة بربط المناظر ونسجها، وقد احتاج المجددون من المؤلفين إلى أمر فى المرتبة الأولى من الاعتبار ، وهو الخبرة بالتركيب المسرحى الدقيق ، فى عصر انتشرت فيه آثار أساليب الملاهى المفجعة السابقة ، ولم يمكنهم من إتمام تدريبهم فى هذا الميدان إلا مسرحية من مسرحيات القصاص .

وهكذا أعد المسرح لظهور ـ (شكسبير) . وقد عجز الكاتب الشاب فى طور نشأته عن تبين السبيل الذى ارتاده فيما بعد ـ كما حدث له فى ميدان الملهاة ـ واقتصر اهتمامه فى مسرحية (ريتشارد الثالث) على الإنسان الأعلى على طريقة (مارلو) ، فالبطل فى هذه المسرحية ـ كبطل (يهودى مالطة) ـ شرير، وطموح كتيمورلنك . وسار المؤلف فى خضم الفزع والدم فى مسرحية (ثيتوس أندرونيكوس Titus Andronicus ١٥٩٤) ثم انتقل انتقالا مفاجئا غريبا إلى (روميو وجولييت Romeo & Juliet ١٥٩٥) التى حلت فى مآسيه محل مسرحية (جهد الحب الضائع Love's Labour's Lost) بين ملاهيه ، إذ تنبع من روح الشباب ، وتنتزع نشوتها الغنائية اللون المفجع من

قصة رومانسية تثير الشفقة ، وإنما غابت من فصولها تلك السمة التى بعثت الحياة فى مسرحيتى (الملك لير King Lear) و (هاملت Hamlet) . على أننا نجد بينها وبين قصص الموضوعات التى انتشرت فى ملاهى شكسبير الأخرى صلة ، وقد دفع الحوادث فى مجال من القدر أو الطالع السىء ، وحملنا ـ بفضل قوة تعبيره الشعرى إلى الأمام ـ على محمل الألفاظ المندفعة ، إلا أن تأثيرهما النهائى العام خال من ذلك الإحساس الذى يعذب النفوس ؛ إذ أنها من التأمل فى أبعد المآسى غورا .

وربما بدا مقدار تقدمه فى مجال الإحساس المفجع العميق فى مأساة (ريتشارد الثانى) ، وهى مسرحية لا تحدث بسبب الطوالع الخارجية ، وإنما تنبع من باطن البطل ، ومن ذلك العيب الذى يدفعه إلى الهاوية ، وتنجم عن الصلة القومية المباشرة بينه وبين الأحوال التى يجد نفسه فيها . وشخصيته لا تثير الاحتقار أبدا ، وإنما يعود هلاكه إلى ما اتصف به من صفات ربما أثارت إعجابنا به ، وفيما عدا هذا فقد أطلق ضعفه وارتباطه بالظروف من حوله قوى الشر ، فاحتوته واحتوت بلاده ، وهكذا سجل فى هذه المسرحية معالم امتازت بها مآسيه المتأخرة ، ولم تظهر فى (روميو وجولييت) وإنما بدت هنا فى صورة غامضة ناقصة التعبير .

وامتازت فكرة المأساة بالوضوح والصورة بالدقة فى مأساة (هاملت Hamlet ١٦٠١) وقد عثر شكسبير فيها على ما كان ينشده ، وأفلح فجمع العناصر المتنوعة التى انحدرت إليه من سابقيه فى وحدة منسجمة ، وكانت بينها وبين مأساة القصص عند (كيد) صلة تامة ، بل من المحتمل أن الصورة الأولى لمسرحية (هاملت) قد خطها قلم (كيد) . وللمارلو بعض الفضل فى إعجابنا بشخصية هذا الأمير . ويوجد شبه فى ناحية من النواحى

بين هاملت وبين مسرحية (إفريهان) . أما من الناحية العامة ، فينطبق عليها التعريف الأول للمأساة بلا عناء .

ولم تنل مسرحية من مسرحيات شكسبير ما نالته هذه المسرحية من الشهرة، ويرجع تأثيرها العالمى إلى الطريقة التى جمع بها المؤلف المبدع بين قصة ذات ظروف خاصة ، وبين صفات ذات أهمية عامة دائمة . وقد رأى عصر بعد عصر صورته وقد انعكست فى بطل هذه المسرحية ؛ إذ وضع شكسبير يده وهو يحلل هذه الشخصية الرئيسية على سمات إنسانية واسعة الانتشار ، ونتج عن هذا قيام لغز غريب ، ما بين إعجابنا بهاملت ـ الذى اجتمعت فيه خصال رجل البلاط والعالم والجندى والرجل الصالح كلا الصلاحية للقيام بأعباء الملك ـ وبين إحساسنا أن هاملت يمثل الإنسان العادى ، وفى شخصيته بعض ما فى نفوسنا .

وهذا هو مجال التأثير الذى لم يصل إليه (لوبى دى فيجا) ولا (كالدرون) عادة ، فقد اختفت من ملامح أبطالهما المعالم الأساسية الدائمة ، وبدت المعالم العارضة غير الأساسية .

واتجه شكسبير فى مسرحية (عطيل ١٦٠٤ Othello) إلى تصوير موضوع مختلف فى بابه بعض الشىء ، وبينها كانت مسرحية هاملت مسرحية رومانسية ـ لسعة أفقها فى الحقيقة ـ امتاز بناء (عطيل) المحكم بالبساطة الكلاسية . وبينها نجد بطل (هاملت) أميراً ، ننتقل إلى عالم زاد فيه المعالم العادية وميدانها هو (البندقية) الجمهورية ، ويظهر بطلها ، قائد جيوش (الدوج) أمامنا أساسا فى دائرة حياته العائلية ، ومع ما كان لهذه المسرحية من قوة التأثير ، إلا أنها أتت دون (هاملت) ، مرتبة ، وما كان بوسع أحد غير شكسبير أن يخلق (هاملت) ، أما (عطيل) فقد أبرزت قدرة الشاعر

على تصوير العاطفة الشاعرية وكان من الممكن أن يبتكرها أحد غيره ، وسير الحوادث فيها أقل شأنا ، وغاب عنها عنصر الغموض .

ثم نعود إلى مسرحية (الملك لير ١٦٠٥ ـ ١٦٠٦ King Lear) عودة عاصفة إلى عالم فلسفى روحانى مرتفع . وربما كانت محاسنها التمثيلية دون محاسن (عطيل) ، ولكن جلال الإبداع ، وقوة العاطفة فيها تدفعها لارتياد أسمى القمم والذرى . وقد وصفت هذه المسرحية بأنها كونية ، وفى ذلك إنصاف لها ، ففى « عطيل » ترى قوة الشر ممثلة فى فرد بشرى واحد ، فهى مجسمة فى (باجو) أما فى « الملك لير » ، فكأن الطبيعة كلها قد طفحت قتام الجحيم ، نرى غضب السموات يتعارض بصورة بارزة للعيان مع ما يبدو من سخرية الطبيعة فى صفاء سماء إيطاليا التى ظللت عطيل وديدمونه .

وتصور هذه المأساة خصائص امتياز شكسبير خيرا من أية مأساة أخرى ، ومن اليسير أن نقتفى أثر مصادرها السطحية ، ففى موضوعها صلات شبه بالموضوعات الشائعة من قبل فى الملاهى المفجعة والمسرحيات التاريخية ، وفيهما ذلك التصوير الجرىء المتوهج للشخصيات الذى نجده فى مسرحيات « مارلو » ، ولا تنقصها الدسائس القاتمة التى اختص بها مسرح « كيد» وتبدو فى بنائها وأفكارها العامة ملامح المسرحية الدينية والأخلاقية للعصور الوسيطة ، ومع هذا كله فقد اختلفت مسرحية « الملك لير » عنها جميعا ، ففيها صور مخلوق جديد من قوى عديدة اندمجت فى قوة واحدة ، ولم تطمح مسرحية مفجعة أخرى إلى تصوير هذا القدر العظيم فى مجرى حوادثها ، ولئن قل ما يعتبر مسرحيا بالمعنى الضيق عما وجد فى عطيل ، فإنما يعود السبب إلى إدراك شكسبير نهاية طاقة المسرح ، وقد اتكأ على حدود دار (جلوب) فأخذت تئن وتنشق .

وتذكرنا إشارتنا إلى دار (جلوب) بأن هذه المسرحية مختلفة عن مسرحيات (شكسبير) الأخرى كلها ، إذ يلزم تمثيلها تبعا لحاجات المسرح الذى كتبت لتمثل فيه . ومن المؤكد أن مشاهدة ما فيها من آراء لا تحد ـ وقد انحدرت إلى أفق المناظر التافهة على الستائر ـ لكفيل بالقضاء على الفكرة التى تمثلها قضاء مبرما . وإنما طلب (شكسبير) جمهوره بأقصى ما استطاع خياله ، وتعترض كل محاولة لتقييد الصور المحيطة بالشخصيات بالقيود المصطنعة ما فى التعبير الشعرى من سحر ، بل تقضى عليه ، ولو مثل منظر العاصفة على منصة عالية ، فإنه يبلغ أقصى غايات التأثير ، أما إذا وضع وراء لير المكتهل النظر مرسوم ، فإن صورته تبدو مصطنعة ، وكلماته مجرد ثرثرة ، وقد يجتاز ممثل هذه الصعوبات ، وينتصر عليها ، ولكن فى هذه الحالة يكون قد وصل إلى ذلك بمجهوده الشخصى فحسب .

ونشرف على خاتمة هذه السلسلة الرائعة من المسرحيات المفجعة بمسرحية (ماكبث ١٦٠٣ ـ ١٦٠٦ Macbeth) وفيها نطالع مسرحية ذات أفق كونى مرة أخرى ، وكادت صورتها أن تتم صقلا . وفيها صور شكسبير الشر الذى يجتاح الكون ، ويلتهم ما يعترض مجراه الرهيب ويدمره ، تصويراً عرضه من قبل فى مسرحية (يوليوس قيصر ١٥٩٩ Julius Caesar) ، ولكنه لم يطلق العنان بحيث تتطور الفكرة فيها ، وربما عاد معظم السبب إلى ما ينتظره المؤلف من معرفة المشاهد لظروف مثل هذه القصة المشهورة ، ولكن بعض السبب يعود أيضاً إلى المادة التاريخية التى لم تحتمل تكييف الموضوع الأصلى بواسطة الكاتب المسرحى ، وكانت النتيجة ظهور قطعة مسرحية قوية الأثر ، وإن لم تكن عميقة المدلول .

وقد أتيح لشكسبير أن يسير كما طلب له الأمر فى (ماكبث) ، أجل :

كان موضوع المسرحية تاريخيا ولكنه تاريخ مبهم ، وكان من غير المتوقع أن يعرف الجمهور كثيرا عن حوادث التاريخ الأسكتلندى التى كادت أن تكون أسطورية ، فاتسع المجال له لخلق ما يصلح من الشخصيات والحوادث ، وليكشف عن الفكرة الكبرى التى دعت إلى ابتكار المأساة . وكانت هذه الفكرة الكبرى هى إطلاق العنان لظهور الشر بجريمة فرد ، يليها تتبع مجراه العاصف وهو يدمر ، حتى يقضى الشر على صاحبه ، وقد ترك وراءه عالما خربا مدمرا ، وإنما زاد رصيده من التجربة بعد ذلك . ونرى شخصيات هذه المسرحية الرئيسية رائعة فى عرضها أمامنا ـ على أن الموضوع ـ أكثر من الشخصيات ـ هو الذى يستولى على خيالنا ، ويحرك عواطفنا ، وقد أثبت (دى كوينسى De Quincy) ـ فى عبارات بارعة ـ أن اختصاص هذه المسرحية هو الجحيم ، حيث تكتسب قلعة (ماكبث) القائمة ، وأبوابها الهائلة ـ التى تحجب عالم البشر ـ مدلولا رمزيا فهو يقول :

« إن تفسير أى عمل متجه إلى ناحية ، وقياسه ليفهم بتقدير الاستجابة له . ولنطبق هذه القاعدة على قضية (ماكبث) ، نجد أن اعتزال القلب البشرى ، وبروز القلب الشيطانى قد احتاجا إلى شىء ملموس لتصويره وتغييره ، فأقامت أمامنا دنيا أخرى ، وخرج القتلة من دائرة الكائنات الإنسانية وأهدافها ورغباتها ، وتبدلت شخصياتهم فزالت صفات الأنثى عن ليدى ماكبث ، ونسى (ماكبث) إنه وليد امرأة ، وتحول كلاهما إلى صورة شيطانية ، ثم انحسر القناع وانكشف عالم الأبالسة ، فكيف يصور هذا العالم ليبدو ملموسا ، وليملأ الفراغ عالم جديد ؟ لابد من اختفاء هذا العالم بعض الوقت ، ويجب عزل القتلة والقتل ، ويحجزون فى هوة سحيقة لا يدرك لها قرار ويباعد بينهم وبين مجرى الحوادث المألوفة المتتابعة للناس ،

ولزم إحكام إغلاق هذا العالم ، وعزله فى مكان بعيد ، فتشعر بأن عالم الحياة المألوفة قد وقف فجأة ، ودفع إلى النوم والنعاس ، وأرغم على التسليم والمهادنة الرهيبة ، وكان من الواجب أن ينعدم الزمن ، وتمحى علاقاته مع الأشياء فى العالم الخارجى ، وأن تمضى الأمور تسحب نفسها بنفسها فى عزلة بعيدة ، وتقف العاطفة الدنيوية ، ولما ارتكب الجريمة ، وأتم الظلام رسالته، مضى عالم الظلام كأنه حفل فى سحاب ، وتترامى إلى مسامعنا أصوات الطرق على الباب الكبير ، معلنة أن رد الفعل قد بدا ، وأن دور الأداة البشرية قد عاد محل أداة الشيطان ، وبدأت الحياة تنبض من جديد ، وحين تعود الحوادث الجارية فى العالم الذى نحيا فيه أول الأمر ، نحس إحساسا عميقا بالفترة الرهيبة التى توقفت فيها مجرى الحوادث » .

ويصور هذا التعليق على (ماكبث) ذلك البون الشاسع بين (شكسبير) من ناحية وبين « كالدرون » و « لوبى دى فيجا » من ناحية أخرى ، فقد كان الأخيران كاتبين بارعين ، أسلس القلم لهما القياد ، ولكن لم يحمل أثر من آثارهما ، ـ وينطبق هذا على مسرحيات الأوتوس الفلسفية فى فكرتها ـ أية ميزة جديرة بالاعتبار على النحو الذى بدا فى « ماكبث» فآراء الكاتبين قريبة الغور ، يصلح تفسيرها بعبارات فكرية ، أما تحليل (شكسبير) فيحتاج إلى إعمال الخيال ، وتفشل الألفاظ التى يعبر الفكر بها عن بيان معانيها .

وقد حقق « شكسبير » هذا التأثير الأخير باستغلال ما اتسع له المسرح من الحيل التى تتراوح بين الحركة الجسمية للممثلين على المسرح ، وبين أكثر الصور الشعرية دقة . فتتناول مثلا فى مسرحية (انطونى وكليوباترة ١٦٠٦ (Antony & Cleopatra) قصة عاطفة رائعة سبق أن رواها المؤرخون وكتاب المسرحيات مرارا ، ولكنه صبغها بألوانه الخاصة حين تناولها قلمه ،

بل ربما عجز بنفسه عن انتزاع المجال المفجع القوى الذى يضارع مجال (هاملت) أو (ماكبث) من مادة هذه المسرحية ، ومع هذا ، تثير تفكيرنا بما انتشر فيها من أخيلة تبلغها آماد لا نهائية ، فصورت عالما فسيحا عرض هوى جنسيا مدمرا يفيض بألوانه الإنسانية ، ولكنه أضفى عليها آمادا متفوقة على الآماد الإنسانية ، وقد حول الحادثة الزمنية فى هذه المسرحية إلى حادثة أبدية .

الفصل الثالث

المأساة والملهاة فى أوائل القرن السابع عشر

المسرح فى تغير

فى الوقت الذى اعتزل (شكسبير) المسرح بدأت صورة المسرح تتغير ، فقد انتقل (جيمس السادس James VI) الأسكتلندى إلى الجنوب عام ١٦٠٣ ، واعتلى العرش الذى خلا بعد وفاة الملكة « إليزابيث » وسرعان ما حل البذخ والإسراف على تصوير المناظر فى عهده محل تقتير الملكة السابقة ، ذلك التقتير الذى وقف حائلا دون تطور مسرحيات البلاط تطوراً تاماً فى القرن السادس عشر ، وسرعان ما توفر للتمثيل الاستعراضى (Masque) مكانة هامة بتوجيه مهندس الرسوم (إنيجو جونز Inigo Jones) .

وكانت هذه المسرحيات الاستعراضية تهتم للمظهر أكثر مما تهتم للفكر شأنها فى ذلك شأن الفواصل (Intermezzi) الإيطالية ، والأوبرا التى ظهرت من بعد فى إيطاليا . ولا ريب أنه عنى بتأليف هذا النوع من المسرحيات عناية كبيرة ، ولم يكف كاتب واحد على الأقل هو (بن جونسون Ben Jonsen) عن المناداة بأن للشعر المكان الأول فيها . وكتب (جون ملتون John Milton) أثراً أدبياً رقيقاً فى فنه ، فى مسرحية (كوموس ١٦٣٤ Comus) الإستعراضية ، ولكن متعة العيون هى أساس هذا النوع

من المسرحيات ، ولما اجتمع رجال الحاشية فى (هوايتهول) ليشاهدوا أحد المناظر الاستعراضية ، نسوا الألفاظ وسط المناظر الفاتنة ، والملابس الزاهية، والأضواء المتلألئة التى نثرها (أنيجو جونز) ومساعدوه على المسرح .

وإنا لنجد فى نصوص المسرحيات الاستعراضية المطبوعة الكثير مما يعجبنا بجماله ، ففيها أبيات من الشعر تدعو للتغنى وتخيلات رقيقة ، وعبارات ساحرة الصياغة ، ولكننا ـ فيما عدا مسرحية (كوموس) وحدها ـ لا نجد مسرحية واحدة تمتاز بقيمة حقيقية سواء فى ذلك مسرحية الظلام الاستعراضية ١٦٠٥ (Masque of Blackess) ولا تلك المسرحيات المنمقة التى ظهرت فى عهد (شارل الأول) والتى بلغت ذروتها فى قطعة (سالماسيدا سبوليا ١٦٣٩ ـ ١٦٤٠ Salmacidla Spolia) التى وضعها (سير وليام دافنانت Sir William D'avenant) وقد يكون من الطريف عرض إحدى هذه المسرحيات الاستعراضية فى مناسبة من المناسبات ، ولكن هذه الطرافة لا تتجاوز الناحية التاريخية ، والفضول الفنى .

ولكن الظاهرة الهامة فى تطور مسرحيات البلاط الاستعراضية هو ما أحدثته من تغيير فى شكل دور المسرح العامة ، فقد نقل (أنيجو جونز) استعمال المناظر التى تخيل للمشاهد الأبعاد من إيطاليا إلى (هوايتهول) ونقل معها وضع مسرح أمامى ، وأجنحة وستائر خلفية ، واستعمال « آلات » وأدوات الإضاءة الداخلية ، وكان تحديداً هائلا جارفاً جذاباً ، حتى أنه لابد أن يؤثر خارجه ، ونستطيع أن نتتبع التطور فى الجمهور الذى كان يقبل على المسارح أثناء القرن السابع عشر ، فنلاحظ اختفاء الطبقات التى مالت إلى اعتناق آراء المتطرفين فى الدين ونعنى بهم « البيوريتان» « أى المتطهرين » ، وزيادة الإقبال على المسارح من الفرسان ، وسيطرتهم عليها فبعد أن كانت

المسارح فى سنة ١٥٩٠ تسلية شعبية حقة ، تجتذب كل الطبقات الاجتماعية، صارت فى سنة ١٦٤٠ تسلية رجال البلاط وحدهم تقريباً . وهكذا كان المشاهدون الذين يتلهون بالمسرحيات الاستعراضية فى (هوايتهول) قد يؤلفون القسم الأكبر من الجمهور الذى يشغل دور التمثيل العامة ، ولما كان هذا ما حدث فيكون الغريب إذن ألا يبذلوا الجهد ، أو يوحوا للمسرح باستقبال تلك التأثيرات التى ألفوها فى البلاط .

ويفسد هذا الموقف انتقال المسرح المكشوف إلى مسرح مغطى فى الأعوام الأولى من القرن السابع عشر بصورة عامة ، فلم تأت سنة ١٦٠٨ حتى كانت فرقة شكسبير تحتل مسرح (بلاك فرايزر) المغطى وتعتبره المكان الشتوى للفرقة ، وحوالى عام ١٦١٧ أقيم مسرح (فينكس Phanix) فى حى (دروري لين) وحوالى عام ١٦٣٩ شيدت مسرح (سالسبورى كورت Salisbury Court) كذلك ، وكانت هذه مسارح نموذجية فى عصر شارل الأول ، وشق المنظر طريقه إليها على سبيل التجربة أول الأمر ، ثم اتضح أن منصة التمثيل المكشوفة البسيطة التى عرفها شكسبير تأخذ طريقها إلى الزوال سريعاً

***

مأساة الحياة المنزلية ، والمأساة المفزعة

كان من المؤكد أن تظهر أنواع مسرحية جديدة فى هذه الظروف المتغيرة ، على أن التطور كان تطوراً بطيئا ، وظلت المميزات التى يمكن أن نسميها «المميزات الإليزابثية» محتفظة بطابعها حتى فى عهد (جيمس الأول) أمدا طويلا ، ومن هذه الصفات صفتان تسترعيان النظر خاصة .

ففى نحو سنة ١٥٩٠ شهد عالم المسرح تمثيل مسرحية (آردن فيفر

شام Arden of Feversham) ولا تصور هذه المسرحية سقوط مملكة ، وإنها تقص قصة مقتل (السيد آردن) بيد زوجته أليس Alice وقد كانت بمنأى تام عن أسس المسرحية الكلاسية ، على أن هذا التطور المسرحى كان أمرا طبيعياً فى ظروف المسرح الرومانى ، وظهرت مسرحية (طبيب يداوى شرفه) فى إسبانيا فى ظروف مشابهة ، ومع أنها تدور فى مجال البلاط ، وتصور أشخاصا من الأشراف إلا أن لحمة المناظر المفجعة قائمة على ظروف عادية منزلية ، وأساسها هو الأساس الذى ألهم الكاتب الإليزابيثى المجهول ليكتب مأساة عن مشاعر أهل الطبقة الوسطى . وهكذا أتت المسرحية الواقعية وليدة الحماس والانطلاق الرومانى .

ولم يرتفع شأن مسرحية من هذا النوع فى انجلترا إلا فى مسرحية (عطيل) وقد ابتعدت هذه المأساة عن المنظر العائلى الحقيقى ، واستغلت مكاناً يصور مجد البندقية ، وحرب المشرق ، ومع هذا امتازت المسرحيات التى تصور شخصيات شعبية بطرافة لا جدال فيها فى استعراضنا للفن المسرحى فى باكورة القرن السابع عشر ، وتدل السجلات المتنوعة على أن كثيراً من المسرحيات المنزلية قد اندثر حتما ، وما بقى منها لم يكن خيرها ، ففى (مأساة فى يوركشير ١٦٠٦ Yorkshire Tragedy) بريق عبقرية خاطف ، وصور مقتل (السيد جورج ساندز التاجر بلندن) فى مسرحية (إنذار للحسناوات طبعت عام ١٥٩٩ A Warning for fair women) وقد صودرت مسرحية (مأساتان مفجعتان . طبعت عام ١٦٠٩ Two Lamentble Tragedies) عدة جرائم مشابهة ، وقد حوت ألوانا واقعية ألهمتها الطبقة الوسطى، وحوت ما امتاز به هذا النوع من التأليف من صفات أخلاقية مثيرة .

وتشبعت معظم مؤلفات كاتبين فى ذلك العصر بمجال الطبقة

الوسطى ، وهما (توماس دكر Thomas Dekker) و (توماس هيودTomas Heywood) وقد أضافا إلى توصير جرائم القتل عنصراً يشير مؤكدا نحو اتجاه مسرحيات تعقد فى العصور التالية . وقد افتتح الكاتب الأخير حياته العملية بكتابة مسرحية عنوانها رومانسى غريب : (أربع فتيان من لندن The Four Prentices of London ١٥٩٢) وقد أخرج عشرات من المسرحيات المتنوعة التى اقتبست موضوعات تاريخية وأسطورية أثناء حياته العملية الطويلة فى المسرح ، وامتازت منهما مسرحيتان عن الحياة المنزلية ، أما الأولى منها فهى « امرأة قضت عليها الرأفة ١٦٠٣Awoman Killed With Kindness) والثانية هى (« المسافر الإنجليزى ١٦٢٧-The Eng-lish Traveller وتدور حوادث المسرحية الأولى حول سيدثرى سعيد بزواجه يدعى (فرانكفورد Farnkford) أكرم وفادة صديقه (وندول Wendol) ، وقد خان الصديق صديقه ولم يدع لشكوكه فى زوجته سبيلا ، ثم يرتاب حين يرقبهما إلى أن يقطع الشك باليقين . وفى هذا الموقف ـ فى الموضوع المتطور ـ يسلك (هيود) سلوكا مبتكرا ، فحين يجد العاشقين متعانقين لا يقتلهما مع تلبسهما بالإثم ، وإنما يمسك عن الثأر ، ويتمنى بحرارة وإخلاص فى عبارات متهدجة لو جهل ما ارتكبته زوجته من إثم قائلا :

يا إلهى ، يا إلهى ، لو أمكن
ألا يكون ما كان ، فتعيد الأمس ،
ويؤخر الزمن ساعته الرملية السريعة ،
ويكف عن ذكر الأيام ، ويكفر عن هذه الساعات ،
ولو أن الشمس تشرق من المغرب وتعود بمركبها القهقرى ،
وتأخذ من سجل الزمن عددا من الدقائق ،

حتى تسترد كل مافات من فصول السنة ،
وما مضى من دقائق ، وما حدث خلالها من أحداث ،
إلى أول آثامها فاستعيدها ،
طاهرة كالملائكة بين ذراعى ،
ولكن هيهات ! إننى أتمنى المستحيل ،
وألقى بأمانى فيما وراء القمر .

ويأمر بإرسالها إلى دار مجاورة عقابا لها على إثمها ، وهناك يعنى بأمرها ، ولكنه قرر ألا تراه وألا ترى أولاده مرة أخرى ؛ على أن ضمير الزوجة لم يسمح لها بأن تظل على قيد الحياة ، بل نال منها الذبول ـ بالتدريج ـ وحينما تحضرها الوفاة يأتى زوجها ليراها ، ويناديها بألقاب الزوجة والأم ويودعها هذا الوداع الحزين :

أرد إليك هذين الإسمين الأخيرين
وأقبلك قبلة الزواج من جديد

وكانت قدرة هذا الكاتب المكثار ـ وإن لم يكن كاتبا ممتازا ـ على تصوير مثل هذا المنظر شاهداً على قوة المسرح الإليزابيثى .

وقد أضعف مسرحية (المسافر الإنجليزى) مما بها من موضوع ثانوى كوميدى ولكن مجالها مشابه للمسرحية السابقة من بعض الوجوه . وبطل المسرحية هو (جيرالدين Geraldine) الثرى ، وحين يئوب من سفره خارج البلاد يقابل فتاة أحبها فى صباه ، ولكنها صارت اليوم زوجة (وينكوت Wincott) الكهل ، ويشعر بأنه يحمل لها حبا مبرحا ، ولكن خلقه الطيب يحول بينه وبين النيل من زوجها ، ويقسم أن يظل عفيفاً فى

موقف عاطفى غريب ، ولكنهما تواعدا على الزواج بعد أن يتوفى الزوج الكهل ، ويدمج (هيود) فى موضوعه فى هذه المسرحية حلا مبتكراً ، كما فعل فى مسرحية (امرأة قضت عليها الرأفة) فيكشف (جيرالدين) بالصدفة أن الفتاة التى أغرم بها تخون عهده مع فتى من فتيان العصر يدعى (دلافيل Delavile) ، ويثور ثائره كزوج طعين ، ولكنه يأبى كما فعل (فرانكفورد) أن ينتقم لنفسه انتقاما بسفك الدماء ، أما الفتاة فتموت خجلا، وقد قضى عليها ما لمسته من أخلاقه النبيلة .

ويشبه (توماس دكر) (هيود) بعض الشىء ، فقد ألف عددا كبيرا من المسرحيات التى حوت ألوانا من حياة الطبقة الوسطى مثله ، ولكنها تمتاز بميزة شاعرية رومانسية ، وفى مسرحية (فورتوناتوس الكهل ١٥٩٩ Old Fortunatos) مناظر أسطورية غريبة ، وتتوالى فيها حوادث عجيبة تتخللها، وتتألق فيها مقطوعات من الشعر الموسيقى ، وتصور مسرحية (عطلة الإسكافى The Shoemakers Holiday) التى أخرجت فى ذلك العام حياة رجال الأسفار ومساعديهم فى لندن فى أواخر عهد إليزابيث ، تصويرا لاذعا . وتبين هاتان المسرحيتان ما كان لأسلوبه من أفق واسع ، ذلك الأسلوب الذى دفعه إلى كتابة قطعة ساخرة لم تخل من تأثير قوى ، وهى (ساتير وماستكس ١٦٠١ Satiromastix) ، ودفعه إلى الاستفادة من المسرحية الدينية الأخلاقية فى (عاهرة بابل ١٦٠٥ The whore of Babylon) وإلى تصوير المناظر العامة فى الحياة المعاصرة فى مؤلفاته (نحو الغرب ١٦٠٤ Westward Ho) و (نحو الشمال ١٦٠٥ Northward Ho) (الفتاة الثائرة ١٦٠ The Roaring Girl) . وقد اشترك معه آخرون فى كتابة هذه المسرحيات ، كما حدث فى مسرحية (العاهرة الأمينة ١٦٠٤ ـ ١٦٠٥ The Honest Whore) وهى مسرحية تقع فى قسمين ، كتبها

بالإشتراك مع (توماس مدلتون Thomas Middleton) وشابهت المسرحية الأخيرة غيرها من مسرحيات العصر ، وجمعت بين موضوع الدسائس وبين القصة الشعبية المستمدة من الحياة الشائعة ، أما العاهرة التى أشار العنوان إليها فتسمى (بلافرونت Bellafront) التى تهوى (هيبوليتو Hippolito) وقد أعلنت « أنها ستظل عاهرة وفية له صادقة فى حبه وحده ، دون غيره » ، على أن الرجل الذى قصرت هواها عليه نبذها غاضبا ، وفى الحلقة الثانية من المسرحية يتغير الموقف ، ويرجوها هيبوليتو أن تعود إليه مرة أخرى عشيقة له ، ولكنها تخيب رجاءه بعد أن غيرتها عليه عباراته الأولى . ومع أن هذه المسرحية لا ينطبق عليها اتجاه المسرحيات المنزلية انطباقا دقيقا ، إلا أن هذا الجزء من الحوادث يبين أنه تأثر تأثرا جزئيا على الأقل بالمآسى وبالملاهى المفجعة الواقعية فى عصره .

وعلى العموم فقد اختفت هذه النزعة من حياة الطبقة الوسطى بسرعة لما استحدث فى المسرح من أحوال جديدة أخذت تؤثر فيه . واقتصر على المسرح المفجع على عرض المناظر المرعبة بالتدريج ، ولقيت دسائس البلاط من جمهور المتصلين بالبلاط قبولا فاق قبولهم لمسائل العائلة ، وزاد اهتمام الناس بموضوع الانتقام ، الذى حاز انتباههم فى عصر « إليزابيث » ، وحلت العواطف الغريبة المعذبة محل تلك العواطف الجريئة التى صورها المسرح السالف .

وظهرت حلقة من كتاب المسرح مثل «جورج تشابمان» ، «وفيليب ماسنجر» ، «وتوماس مدلتون » تصل بين القديم والجديد ، واشتهر الكاتب الأول بالمآسى التاريخية التى تعتمد على مادة فلسفية ، ولكنه لم يبلغ الذروة إذ كان تعبيره غير متنوع ، وفشل فى خلق وحدة متطورة فى مادة متنوعة ،

وكأننا حين نستمع لعباراته نستمع لعبارات « مارلو» الجريئة القوية ولكن بعد أن غاب عنها التناسق ، ونشهد صورة عاطفة ، ولكن بعد أن نال منها التصنع ، ونشهد مناظر عقلية فى محتوياتها ، ولكنها ليست مسرحية ، ونلمح فى مسرحيته (بوسى دامبوا ١٦٠٤ Bussy D'Ampois) ملامح قوية ، كما نلمح فى الجزأين من مسرحية (شارلز ، دوق بيرون ١٦٠٨ Charles, Duke of Byron) لمحات من البصيرة الصادقة النفاذه، ونشهد فى مسرحية (وتشابوت أدميرال فرنسا ١٦١٣-Chapot Ad miral of France) محاولة لتصوير بطل كامل الفضيلة ، ولكن لا تترك واحدة من هذه المسرحيات أثرا واضحاً ، وتزدحم المنصة بشخصيات لالزوم لها ، ولا نشعر بسيطرة (تشابهان) على أفكاره تماماً ، وتجلت فى مسرحيات ماسنجر تلك النزعة للخطابة التى تجلت فى مسرحيات تشابهان ، وزادت عنده الألوان الزاهية التى أخذها (دريدن) على مسرحية (بسى دامبوا) وعرضت فى ألوان اشتد صخبها ، وقد اشترك مع (دكر) فى تسجيل مسرحية (الشهيدة العذراء ١٦٢٠ The Virgin Martyr) ، وعاونه مندفعا بما شاع من حب المناظر والمثيرات ، ويدور الموضوع الرئيسى حول قصة وفاء (دوريثا Dorothea) تلك الفتاة المسيحية، وأحاطها بسلسلة ملونة من العجائب ، مثل (هارباكس Harpax) ذلك الشيطان المخيف ، و(آنجلو Angelo) الملائكى . وقد بلغ القمة فى تصوير مناظر التعذيب المؤلم ، وتقابلها وتقابل نظائرها من الشهداء فى النهاية . ويوجد تشابه قوى بين هذه المسرحية وبين مسرحية (دولكيتيوس Dulcitus) الصغيرة المبسطة التى وضعتها (هروتزويذا) فى مزجها بين التهريج ، والاهتمام بتصوير الاستبداد الوثنى .

وعاب مسرحيات ماسنجر المفجعة ماسادها من نزعة خطابية ورعب

ومثيرات ، وفى سبيل إحداث التأثير والتصنع ضحى بتصوير الشخصيات، وأحل المناقشات محل السطور التى تكشف عن النفوس . وتفيض مسرحية (دوق ميلان ـ طبعة ١٦٣٣ ـ Duke of Milan) بالمفاجآت والحوادث المرعبة الحادة ، وقد انتفت منها العاطفة المحورية الموجهة التى تجلعنا نهتم بها كوحدة ، وإنما تتوالى المناظر المثيرة واحدة إثر الأخرى ، ويدور موضوع مسرحية (المبارزة غير الطبيعية ١٦٢٠ The Un-oatural Combat) حول الزنا بالمحارم وحول القتل ، وقد صورت مسرحية (الممثل الرومانى ١٦٢٦ The Roman Actor) مناظر التعذيب والإيلام تصويراً سافراً .

وأنتج (توماس مدلتون) إنتاجا قيم ، وصور مجالا قاتما تخللته لمحات من النور ، وامتاز بتركيز عاطفى آسر ، وصور الفزع الشديد الفج كما فى مسرحية (الساحرة ١٦١٦ The Witch) وإنما امتازت كتابته الأخيرة بجد بعث الحياة فيها ، وبينما فشل (تشابمان وماسنجر) فى السيطرة على موضوعاتهما ولكنه مركز فى قوة وتمكن من الغاية ، ويذكرنا أسلوبه بأسلوب (شكسبير) ويظل قيام العواطف مسرحيته و (النساء يحذرن النساء ١٦٢٠ Women beware women) وصور فيها علاقة زواج محرم بين (هيبوليتو) وابنة أخته (ايزابيلا Isapella) ، وصور فى موضوع آخر كيف أغرى (دوق فلورنس) العاشق زوجة (ليانتيوLeantio) على الخيانة ، وفى نهاية المسرحية يموت ليانتيو ، فى مبارزة ، ويموت (هيبوليتو) و (إيزابيلا) و (الدوق) و (بيانكا) جميعا أثناء رقصة تنكرية تعرض على طريقة (المأساة الإسبانية) ، ويتجلى فى هذه المسرحية مدى المبالغة فى الإثارة ، وإنما توجد فى ثنايا المناظر المتتابعة قوة كراهية تحدث آلاما نفسية ؛ أما مسرحية (المتقلب ١٦٢٢The Changeling) فهى أعمق منها أثرا ، وقد اشترك فيها (وليم رولىWilliam

Rowley مع (مدلتون) وتشبه مسرحية (ماكبث) إذ تصور الشر الذى يلد شرا ، فقد عشقت (بياتريس جوانا Beatrice Joanna) (السرمو Alser-mo) ، واستأجرت شريفا مفلسا يدعى (دى فلورس De Flores) ليقتل الرجل الذى اختاره أبوها زوجا لها ، وكان (دى فلوريس) يشتهيها دون أن تعلم ، ويوافق على القيام بالعمل بسرور ، وبعد إنجازه يعود مطالبا بجزائه ، فتعرض عليه مالا ، ولكنها تكتشف أنه يريدها دون المال ، وفى منظر رائع المبنى صور مدلتون المرأة الأرستقراطية الأبية التى اندفعت مع هواها ، ويدا لها أنها تستطيع أن تقود هذا المخلوق التافه ، فتحس بالتدريج بالحقيقة المفزعة ، وتصرخ فى استنكار :

« كيف ؟ من المحال أن تبلغ هذا القدر من الشر ،

وتنطوى على هذه القسوة الخبيثة

فتجعل موته ثمنا لمقتل شرفى

إن حديثك لجرىء ، وخبيث

ولا أدرى كيف أغضى عنه

وأقابله بنوع من الأدب » .

وأخرس عبارتها الآمرة التى بدأت تتهدد تأثير خوف مضطرب غمرها ، حين يقول :

« إنك تنسين من أنت

إنك أمرأة غمست فى الدماء ، ثم تتحدثين عن الأدب ! »

وحين تذكر له « الفرق الذى وضعه الخالق بين دمائك ودمائى » يجيبها محتقراً بقوله :

« انظرى إلى ضميرك وطالعينى فيه

إنه كتاب صادق ، وستجدين فيه أننى ند لك »

فقد سارت « أسيرة الإثم » كما قال ، ولن يتركها الإثم فى راحة ، وإنما يسير بها بلا رفق حتى يقتلها .

وظهرت بعض هذه الخصائص فى مسرحية (مأساة الفتاة ١٦١١ The maids Tragedy) التى ألفها (بومونت Beaumont وفلتشر Fletcher) وهما من كتاب المسرحيات الذين سنعود إلى ذكرهم فيما بعد فى معرض الملهاة المفجعة . وقد حقق المؤلفات هدفهما بتصوير موضوع بسيط ، ولا يوجد فى المسرحية موضوع أساسى يصور معالم الحوادث ، وإنما تصور الشخصيات بعبارات جريئة حبة ، فتزف (إيفادين Ivadine) عشيقة الملك بأمر ملكى إلى (آمنتور Amintor) . وبعد أن يتزوجها تخبره بعلاقتها مع الملك ببرود ، فيثور غاضبا ، ولكنه ما كان ليرفع يدا على مليكه ، ويلاحقها لومه ولوم صاحبه (ملانتيوس Melantius) فتعد عدتها للقضاء على عشيقها الملك ، وتوقعه فى فراشه وتطعنه وكانت تنتظر من (آمنتور) أن يمتدح فعلها ، فوجدت أنه قد ملأه الرعب منها فانزعجت ، وقضت على نفسها بيدها .

وقد وجدت فى هذه المسرحية لسوء الحظ تلك العاطفة المبتذلة (Sentimental) التى ميزت مسرحيات القرن السابع عشر ، فقد ألحق المؤلفان هذه المناظر المؤثرة بمناظر أخرى ترتدى فيها (إسبانيا) الضعيفة ملابس الرجال للتنكر ، وتدعو (آمنتور) لتبارزه ، وتموت صريعة يده .

وقد وضعت مسرحيات جديرة بالاعتبار فى ذلك العصر ، ولكن لابد أن نكتفى باختيار ما يمثلها محافظة على تناسب الفصول ، ولاشك أن ذلك الدافع المسرحى الذى خلق شكسبير ظل محتفظا ببعض قوته فى عهد

(جيمس الأول) و(شارل الأول) ، وإذا وضعت مقاييس عالية للمسرحيات التى كتبت فى تلك الفترة ، وجدنا أنها لم تبلغ درجة الكمال ، رغم ما فيها من مناظر متفرقة ممتازة وزاد تصوير الشخصيات ضعفًا ، وتبددت القيم الكبرى للتأليف ، وكثرت صور الحوادث المثيرة الجديدة ، وحل الاتجاه الخطابى الجامح ، والتعبير المفاجىء المر محل الأصداء الفنية لتعبير الشعر المنسجم ، وحلت العاطفة المنحلة الدفينة محل العاطفة الجريئة .

وتبرز مسرحية (الشيطان الأبيض ١٦١٠ The White Devil) ومسرحية (دوقة مالفى ١٦١٣ ـ ١٦١٤ The Duchess of Malfi) بين حلقة المآسى الأولى ، وقد ألفهما ذلك العبقرى (جون وبستر John Web-ster) أما (الشيطان الأبيض) فهو (فيتوريا كورومبونا Vittoria Corom-bona) زوجة (كاميللو Camillo) الضعيف ، فقد تسلطت على «فيتوريا» شهوة السلطان فدبرت مقتل زوجها ، ومقتل « إيزابيلا » البريئة ، زوجة الدوق ، بعد أن صارت عشيقته . وقد صورت شخصيتها تصويراً بارعاً ، وتجلت إرادتها الصلبة فى المشهد الذى تدفع فيه إلى ساحة العدالة ، فتسيطر على المحكمة سيطرة فكرية . وتزدحم المنصة بما لا لزوم له ، وبكثير من المناظر الدامية المرعبة . كما كان الحال فى كثير من المسرحيات اليعقوبية ، ولا ينكر أحد مهارة « وبستر » الفذة فى خلق مجال يدور حول الشر فى البلاط ، وقد أفلح فى تصوير إحدى بطلات المسرح الخالدات فى تاريخه كله ، ولو خلا قلبها من الرحمة .

وتشبهها مسرحية « دوقة مالفى » فى المجال ، وإنما تختلف شخصية البطلة اختلافاً كبيراً عن بطلة المسرحية السابقة ، إذ أنها تنتمى إلى سلالة من أعرق السلالات ولكنها وهبت قلبها لتابع وضيع النشأة ، ثم تزوجته ،

وثارت ثائرة أخويها لهذا الفعل ، وكان أحدهما « كردينالا » عظيما ، وكان الآخر « دوقاً » ودفع الأخوان عميلا من الأشرار لينفذ رغبتهما ، وهو المجرم (بوسولا Bosola) وقد عذباها بإقامة الاستعراضات المفزعة ، إلى أن ينتهيا بها إلى رقصة المجانين العنيفة ، ثم يقتلانها هى وأبناءها . وتجلت عبقرية (وبستر) فى السطر المشهور الذى يتحول فيه أخوها الدوق عن جثث ضحاياه التى تجمدت أطرافها ، بعد أن كشف له « بوسولا » الغطاء عنها ولم يظهر انفعالا ، ثم انهار فى النهاية حين تأمل أخته ملياً وقال :

« احجب وجهها ، لقد بهرت عينى ، فإنها ماتت صغيرة » .

وفى الفصل الأخير يعم القصر كسوف تام ، فيغتال « الكردينال » بطعنة من يد أخيه ، ويخر (بوسولا) والدوق وقد صرع كل منهما صاحبه ، وكما قال (وبستر) نفسه ، (أنه لعالم تعس) ونحن فى « هوة من ظلمة بعيدة الغور » .

أما (سيرل تورنير Cyriltourneur) فأوغل فى هذا المضمار أكثر من ذلك، وألف (مأساة الملحد ١٦٠٧ Atheist's Tragedy) ، ويرجح أنه ألف (مأساة المنتقم The Revenger's Tragedy) وقد تفوقت المسرحية الأخيرة على سالفتها بكثير ، ويكاد تتابع المناظر المثيرة يبدو باعثاً على السخرية لدى القارىء الحديث إلى حد ما ، وإنما لا يمكن إنكار تأثيرها القاتم .

يتطور الموضوع تطوراً ساخراً فاجعاً قاتماً ، ويتجلى فيها جمال براق حين تصور الشر الذى لا يدرك غوره تصويراً مرهقاً ، ومنذ اللحظة الأولى فى بداية المسرحية التى نستمع فيها إلى (فنديسVindice) ـ وهو يخاطب جمجمة معشوقته القتيلة حتى آخر منظر ، يستولى علينا نوع من السحر هو

الشر بعينه . ولم يبلغ إلا نفر قليل من الكتاب فى عصره ما بلغه فى ذم العاطفة ذماً مراً قاتماً فى عبارات لاذعة حين يقول وهو ـ يتأمل الجمجمة ـ :

« أمن أجل هذا تعالج كل امرأة متكبرة متصنعة وجهها بالمساحيق وتغضب خالقها .

بما تسبح فيه من مغاسل اللبن الأثيمة بينما تجوع الأطفال .

وكل هذه الترهات الخارجية تنتهى هذه النهاية ؟

من يدفع الآن عشرين من الجنيهات

وبعد الموسيقى والروائح العطرية والحلوى ؟ لقد صمت الجميع

وتستطيعين أن تتمدى الآن طاهرة . كم أود لو شوهدت

فى المحافل والولائم اللاهية ، والمواخير القذرة ،

إذن لبعثت الخوف فى المذنب

فصار جباناً ، وعدلت بالعربيد عن صخبه وزرايته

وشغل الأبيقورى بالأطباق الفارغة

وهنا تستطيع المرأة الغرور الطموح

أن ترى ما ينطوى عليه تكوينها

إلا فاشهدن أيتها النسوة كم تخدعن

الرجال بالمظهر المزيف ، ولكنكن لا تستطعن أن تخادعن الديدان » .

وما كان لهذه الثورة أن تحتفظ بعمقها ، كما فى المثال السابق ، وحين نتتبع تأثير المسرحية المفجعة فى انجلترا حتى إغلاق دور التمثيل عام ١٦٤٢، نرى بوضوح أن هذه المثيرات القاتمة التى شاعت فى السنوات

السابقة له ، قد صارت تقاليد صورية ، وانحدرت حمية النفوس المتأججة ، فصارت عبارات مصطنعة خالية من المعنى . وقد احتفظ أحد المؤلفين فى السنوات المتأخرة ـ وهو (جون فورد John Ford) ـ بعناصر من القدرة الأولية ، ولكن الدود غشى صفحاته ، وكمن فى ورده ، ويهب علينا بدل الهواء الطبيعى المنعش هواء ساخن مكبوت داخل الجدران وقد غامرت مسرحية (إنها بغى وياللأسف ١٦٢٤ Tis Pity She's awhore) بجرأة فى مجال الزنا بالمحارم فغازل (جيوفانى Giovanni) أخته (أنا بلا Annabella) بلا تردد ولا رادع وأسر قلبه، ثم رأيناه يراقبها تزف إلى سيد يدعى (سورانزو Soranzo) حفاظا على شرفها، ثم يبدو له أن الزوج عرف الحقيقة ويزمع الانتقام فيقتحم جيوفانى) المكان الذى اجتمع فيه ضيوف « سورانزو » بعد أن قتل اخته وقد علق قلبها على شباة خنجره ، ويطعن زوجها ، ثم يقتل بدوره . وقد نثر المؤلف لمحات ذات اتجاه أخلاقى مناسب فى أنحاء المسرحية ، ويبدو أنه كان يباهى بعرض موضوع جرىء أمام جمهور ملول لم يعد يتذوق تصوير العواطف العادية على الإطلاق ، فرسم الصور المنحلة الحسية بأسلوب يتكون من الألفاظ الثائرة المبتكرة ، وعبق بها كل منظر فصار ثقيلا .

وتسود نزعة الإثارة ـ التى من هذا النوع ـ مسرحية (القلب المحطم ١٦٢٩ The Broken Heart) ، وقد سبب فيها (إيثوكليس Ithocles) الوقيعة بين العاشقين (أورجلوس Orgilus) و (بنثيا Penthea) ودفع الفتاة للزواج من نبيل محتال ، وانتهت حياة الفتاة بالجنون فالموت ، ورسم (أورجلوس (خطة للإنتقام من (إيثوكليس) فأنشأ مقعداً به ذراعان متحركان ، فما أن جلس عليه حتى أمسك به الذراعان وطعنه طعنة مميتة ، ثم نفاجأ فى هذا الموقف ـ وقد أصابنا الفزع ـ بأن الكاتب ركز اهتمامه على

شخصية الأميرة (كالانثا Calantha) التى خطبها (إيثوكليس) قبل ذلك ، ولم يهتم بغيرها من الشخصيات ، وتركها توجه الجزء الأخير فى المأساة ، وقد دل هذا الاتجاه نحو القضاء على ما فى المسرح اليعقوبى والكارولينى الأخير من ضعف ذاتى ، فقد المؤلفون سمة البساطة ، ولم يعد جمهوره ـ وهو من رجال البلاد المتصنعين المتهوسين ـ برضى بالتطور المتماسك المسرحى للموضوع الواحد فتحتم توفير جانب خاص للرعب والإثارة فى كل منظر ، وأن ينتهى كل فصل بخاتمة مثيرة أو كارثة .

ولا يستحق الذكر بعد (فورد) إلا القليل من الكتاب ، فقد أمر المتطهرون البيوريتان بإغلاق دور التمثيل بمرسوم ، وكانت غارقة فى مسرحيات جيمس شيرلى James Shirleyوسيروليم دافنانتSir William D'avenant وما بها من مواقف الضعف والشهوات المندفعة . وقد صورت هذه الاتجاهات مسرحية (الخائن ١٦٣١ The Traitor) و (الكاردينال ١٦٤١ The Cardinal) للكاتب الأول ، ومسرحية (البوفين ١٦٢٦ Al-buvine) و (الأخ الظالم ١٦٢٧ The Cruel Brother) للمؤلف الثانى وهى مسرحيات مليئة بركام من الفواجع ، على حد قول (شرلى) ، وكانت هذه المسرحيات آخر أنفاس لفظتها العواطف الجياشة الباقية من عصر إليزابيث ، وتندفع هذه المسرحيات فى مواقفها اندفاعاً يكاد يبلغ حد الجنون، ولولا ما فيها من تقاليد قديمة ، وتصنع واضح ، لما احتملها أحد، ولكانت باعثة على الملل لولا بعض مناظر قليلة بالذات ، وعلى هذا المنوال استنفدت رومانسية عصر النهضة قوتها وتطورها .

***

نمو الملهاة الواقعية : بن جونسون (Ben Jonson) .

رجل واحد عارض التيار الرومانسى بقوة فى أوائل القرن السابع عشر، هو

(بن جونسون) ، الذى ثقف نفسه بنفسه إلى أن صار من خيرة العلماء بالآداب اليونانية والرومانية فى عصره ، وقد جاهد جهاداً عظيما فى أن يوجه التمثيل وجهة تحاكى تلك النماذج التى نالت أعظم إعجابه ، ولو سبق الزمن بظهوره عشرين سنة فلربما تغيرت المسرحية فى عهد إليزابيث ، واختفت مؤلفات شكسبير فى الأثناء ، ولكنه ظهر متأخراً عن أوانه بعض الشيء ، فأتيح للإتجاه الرومانسى الإليزابيثى أن ينطلق فى تطوره دون عائق ، وتحقق عرض نافع هو إحياء روح الملهاة من جديد ، وهو اتجاه لولاه لأصابها الانحلال التدريجى بعد شكسبير بالتأكيد .

وقد عجز عجزاً تاما عن إقرار المأساة الكلاسية عند الجماهير من رجال الحاشية فى عصره، فمسرحيتا (سجانوس ١٦٠٣ Sejanus) و (كاتيلين ١٦١١ Catiline) باءتا على الملل ، ولم يرض عنهما جمهور المشاهدين - على ما فيهما من جد - عندما مثلتهما فرقة (شكسبير) نفسه ، أما مصير ملاهيه فكان غير هذا المصير ، فقد عرض « جونسون » برنامجا أحس بأهميته ، وأحكم إطاره فى الوقت الذى التمس الناس فيه أساليب جديدة فى فكاهتهم ولهوهم ، واجتذب اهتمام الناس الذين اعتبروا « الملاهى الشكسبيرية » قديمة النزعة بعض الشيء ، وليس فيها شيء من الرقة .

ويعتمد منهاج (جونسون) أساساً على مدركات ثلاث هى : دقة الصورة ، والابتعاد عن استطرادات الرومانسية ، واستعمال الواقعية ؛ إذ آمن بأن رسالة الملهاة هى تحليل الحياة المعاصرة لغرض أخلاقى ، وليست رواية القصص الممتعة عن الجنيات وأشباه (كاليبان Caliban) ، وذلك بتصوير نماذج جريئة ، يمثل كل نماذج منها حماقة أو رذيلة ، فأضحك الناس ، وعالج أخطاءهم بالفن الساخر ، وكان عصره على استعداد لتقبل السخرية، وحمل جونسون على قمة الموجة فى اعتزاز .

وقد أعلن جونسون أهدافه بصراحة تشبه صراحه (مارلو) بل تفوقها ، وصورها فى مقدمة مسرحياته هكذا :

« أفعال وأحاديث تشبه ما يصنع الناس ويقولون فى الحياة .

وأشخاص ترضى عنها ربة « الملهاة » .

فهى تصور صورة الأزمان .

وتلعب وتضحك من حماقات الناس لا من جرائمهم » .

فأتت موضوعاته « قريبة من روح العصر وما ألفه الناس » ولم تهتم بالحوادث الرومانسية مثل دوق يغرم بأميرة ، والأميرة تغرم بابن الدوق ، وهذا الإبن يغرم بوصيفتها ، وهذا النمط من عشق متضارب ، ويقوم بخدمتهم مهرج .

وقد اهتم بتصوير الشخصيات تصويرا واقعيا ، فجعلها تعتمد على تصوير نماذج أمزجة الناس ، وشذوذ هذه الأمزجة ، وعادت الصلة اللغوية بين المعنى القديم لكلمة (humours) وصلتها بالكلمة الحديثة (humid) أى به بخر ، حين آمن الناس بأن سوائل أربعة منفصلة (أو أمزجة) جرت فى جسم الإنسان ، فإذا كانت متوازنة منسجمة ، أحدثت حالة من الكمال والتوازن فى الشخصية ، أما إذا زاد أحدها أو أكثر من واحد ، خرج الفرد عن طوره ، وتكونت لديه أزمة (عقدة) وطغت عليه (السوداء) أو الغضب ، وما شابه ذلك ، ويبين (جونسون) فى وضوح أنه لا يقصر اهتمامه على مظاهر السلوك ، وإنما يهتم بأسس هذا السلوك ، ويعود فساد المزاج إلى : ـ

« إذا سمح لصفة خاصة واحدة .

أن تمتلك كيان الإنسان حتى تستولى على كل ملكاته وأمزجته وقدرته وتدفعه إلى أن يجرى بها فى اتجاه واحد » .

وقد أعلن أن هذا ما يسمى المزاج حقيقة ، ولكن أكبر ما يثير الضحك والسخرية أن يتباهى فتى العصر بالطراز الغريب المستحدث فى الزى ، فذلك تكلف ظاهرى فحسب ، ولا يتم عن صفة فى طبعه الباطن .

لهذا زادت الصلة بين ملاهى (جونسون)وعالم لندن أمضى فيه عمره ، أكثر من الصلة بين ملاهى (شكسبير) وعصره ، ولو أن مسرحيتى « هنرى الخامس » و « زوجات وندسور المرحات » بلغ مستواه غير أنها لا تتناول تصوير الشخصيات تصويراً يحلل كل أبعادها ، وإنما تعنى بتصوير الصفات الشاذة تصويراً يشبه الحدود التخطيطية الكاريكاتورية . فلم يصور (جونسون) ملامح شخصية ما ، وإنما صور طباعاً أحاطها بالمظاهر الإنسانية ، ولا تزحم مسرحه كائنات حية ، وإنما تزحمه شخصيات تجسم الشره والحماقة والحسد خاصة .

ولم يكن هذا هو كل أسلوبه ، وإلا لما كان فى إعتبارنا اليوم أكبر المنافسين خطراً على (شكسبير) فى الفن المسرحى ، وإنما جمع إلى إصراره على تحقيق هدفه ، قوة نهمة دافقة ، وعينا نافذة بصيرة ، وأسلوبا تمثيليا بتارا . وكان ينبوع الإبتكار عنده كبيراً ، ونشاطه لا يبارى ، ، وقد ازدحمت الشخصيات الغريبة أمامنا بكثرة فى مسرحياته ، فى صف متتابع طويل منمق بالصورة الكاريكاتورية ، وكان بعضها ملونا ، ولكنها ظلت خالدة الذكر .

سار إلى غايته سيرا وئيدا ، ولكنه كان سيرا مكينا رزينا ، وكتب عدة مسرحيات قبل عام ١٦٠٠ ، ولكنها فقدت ، وتدل عناوينها عن أنها كانت رومانسية فى أسلوبها ، ويدل أسلوب مسرحيته (تبدل الحالThe Case is

altered) ـ التى يعتقد أنها تنتمى لفترة أخرى ـ على أنه لم يتم صورته بعد ، ويظهر فى مسرحية (كل أمرىء ومزاجه معتدل ١٥٩٨ Everyman in his humour) فى صورتها الأولى ، جو إيطالى لا يحاكى الجو الإنجليزى .

ومع ذلك كانت هذه المسرحية هى التى حقق فيها قوته العجيبة ، فبعد أن نستمع لما أعلنه المؤلف من هدف له نكاد نصدم حين نجده لم يلزم النهج الكلاسى الذى رسمه لنفسه بدقة ، ولقد بينت مقارنة شخصية نويل -Kao well الغضوب بابنه الشاعرى الطبع ، تأثر منهجه بالمناظر فى ملاهى بلوتس وتيرانس، ولكن الشخصية الأساسية وهى شخصية (برينورم -Brain worm) مبتكرة ، وليست مجرد تعديل لشخصية العبد الرومانى ودسائسه أفرغت فى قالب حديث، وتنتمى شخصية القاضى الحكيم العطوف (كليمنت Clement) وهى أحسن شخصية فى الجماعة ، بحيوية تنتمى إلى التراث الذى خلق شخصية « الرذيلة Vice » فى حلقات المسرحية الدينية الأخلاقية ، أكثر مما تنتمى إلى تراث شخصية العبد (Servus) اللاتينية ، وتنتمى روحه النابضة النهمة إلى الفترة الوسيطة أكثر مما تنتمى إلى التراث الكلاسى .

وربما اعتمدت صور الحوادث اللاذعة على فهم (جونسون) لأساليب القدامى بصورة عامة ، ولكنها تتصل بعصره إتصالا غريزيا ، وقد أوحت بطباع الحسد عند (كيتلى Kitley) والنفاق عند (كوب Cob) والتفاهة عند المخدوعين (ماتيو Matthew وستيفن Stephen) ، وروعة الطبع الحزين عند (بوباديل Bobadil) المصادر المحلية ، وطاقته الخيالية .

ونحس بما أتاحته له هذه الصور الجديدة للملهاة فى تطور فنه من إمكانيات ، وتشعر أيضاً بما كمن فيها من أخطار ، فقد يدفع صاحب

البرنامج إلى احترام نفسه إلى حد الإغراب والتهويل فى بيان أهمية الهدف، فلاشك أن هذه الاتجاهات منعت (جونسون) من كتابة المزيد على ما قدمه، وقد أمعنت مسرحية (كل امرىء ساء مزاجه ١٥٩٩ Everyman out of his humour) فى عرض آرائه ، وقد أفسدت آراؤه مسرحيتين (حفلات سنثيا ١٦٠٠ The Revels of Cynthia) و (الشعرور ١٦٠١ The Poetaster) التى صورت آراءه المرة وقد أقحمت ، على ما امتازت به بعض مناظرها من براعة ، وقد أدى إصراره على التمسك بخطئه ـ الذى لزمه بتقدم سنه ـ إلى الترنح والتعثر حتى صار مفككا مملا .

ولكن مظاهر فشله الكلى أو الجزئى لا تقاس بما أحرز من تفوق فى مسرحياته الأربع التى أخرجها فى طور نضوجه ، وهى : مسرحية (فولبونى أو الثعلب ١٦٠٦ Volpone or The Fox) ومسرحية إبيكون أو المرأة الصامتة ١٦٠٩ Epicoene) ومسرحية (السيميائى ١٦١٠-The Alche misr) و (سوق بارثلميو ١٦١٤ Bartholomew Fair) ، وأعظم هذه المسرحيات هى المسرحية الأولى بلا نزاع ، وعن طريق تصوير ما يضحك تسمو هذه المسرحية إلى آفاق تقرنها بالمأساة ذاتها ، ولا يناظرها فى روعة التصوير إلا مسرحيات (شكسبير) المعاصرة لها . ففيها رسخت قدم المؤلف ، وامتاز تحليله لنماذج الشخصيات وعرض الموضوع وشمول الفكرة، وقد أثبت هذه الأمور جميعا وجود عبقرية مسرحية لا ريب فيها .

جرت حوادثها فى (البندقية) ، وتدور حول (فولبونى) المترف المتشائم المحتقر لغيره ، ويزعم ـ بمعاونة خادمه الوغد (موسكا Mosca) ـ أنه على فراش الاحتضار ، ليطمع فيه جماعة تعسة من الأنانيين مثل (كورباشيو Corbaccio) و (كورفينو Corvino) و (فولتورى Voltore)

فيقبلون حاملين إليه الهدايا من الذهب والأحجار النفيسة ، إغراء له بأن يوصى بهم ورثة له . وكان (فولبونى) صاحب فكر دائب يحب المتعة ، فدفعته شهوة البدن ، ويعتقد فى غروره بمكره ودهائه ، ويستخف بذكاء البشر جميعا ، ولم يكتف بما يفعله من أفعال دنيئة ساخرة ، بل أغرم بزوجة (كورفينو) الفاتنة الصبية ، وحين حاول إغراءها جاوز حده ، وأمر فحمل إلى محكمة البندقية ، فانتقل إليها على محفه ، وادعى خادمه (موسكا) أن سيده مضنى لا يستطيع أن يفتح فاه ليتكلم ، وأفلحت حيلته وانطلت على من اتهموه فصمتوا ، وأثمله النجاح ، فاندفع فى تجربة أشد وأنكى جرأة ، فأعلن أنه مات ، وأن (موسكا) وارثه الوحيد ، وبينما كان يتمتع برؤية ضحاياه من المخدوعين ـ وقد تبددت آمالهم وهو فى نشوة متوحشة ، ولم يقدر ما تردى فيه من أخطار ـ فقد رفض (موسكا) بهدوء أن يتنازل عن غنمه بعد أن استولى على ثروته ، ولم يعد أمام (فولبونى) من سبيل إلا أن يكشف النقاب عن حيله ، مما دفع به إلى الجزاء والعار .

وفى هذه المسرحية من مظاهر القوة والوضوح ما يرفعها فوق المستوى العادى ويمنحها الامتياز ، وقد صور فيها عالما من الطيور الكاسرة والوحوش الضارية تصويرا بسيطا كاشفا ، وهذه سمات العبقرية الصادقة .

أثارت مسرحية (إبيكون) ـ التى تلتها مباشرة ـ الضحك أكثر مما فعلت المسرحية الأولى وشخصيتها الرئيسية هى شخصية (موروز Morose) الكهل فأذناه لا تحتملان ارتفاع الصوت ، وصور (جونسون) مؤامرة من تلك المؤامرات التى برع فى تصويرها ، فخدع القوم (موروزا) فزوجوه زوجة قيل له إنها مثالية ، منخفضة النبرات فى الظاهر ، ثم اكتشف البائس أنه ضم إليه امرأة مشاكسة عالية النبرات ، ولا ينقذه من عذابه إلا اكتشاف أمر زوجته المزعومة ، فهى غلام قد تنكر ، وذلك بعد أن وافق على منح ابن

أخيه (دوفين Dauphine) مقدارا خاصا من المال يناسبه . وقد برعت المسرحية بأجمعها فى تصوير المؤامرة المركبة الغريبة ، وإنما يحق لنا أن نتساءل : هل كان (جونسون) حكيما عندما تجنب طريقة (بلوتس) فأخفى الشخصية الرئيسية فى المسرحية عن جمهوره كما فعل ؟

وتحول (جونسون) فى مسرحية (السيميائى) عن المجال المرح الذى صوره فى (إبيكونى) فصور صورة ـ على طريقة (فولبونى) ـ أكثر رقة وأقل مرارة فيها ، ودارت حوادث هذه المسرحية فى لندن حين اجتاحها الطاعون ، وهجر المدينة كثيرون من سراة العائلات ، وتركوا منازلهم للخدم يسكنونها . وقد أشرف (فيس أى الوجه Face) على أحد هذه المنازل ، وأراد أن يجمع بعض المال بطرق خاصة ، فارتبط (بسيميائى) دجال يدعى (ساتلSubtle أى الماكر) وعاهرة تدعى (دول كومون Dol Common) وسعت إلى شبكتهم ـ شبكة العنكبوت ـ مجموعة متنوعة من الذباب الغبى مثل (آبل دروجر Abel Drugger) بائع الطباق الشاب ، و (دابر Dapper) الكاتب و (سير أبيقور مامون Sir Epicure Mammon) المليونير فى المستقبل ، ومثل (آنياس Annias) و (تريبوليشن هولسمTribu Lation Wholesome) وهما من جماعة (البيوريتان) المتطهرين .

وقد أتقن (جونسون) تصوير نماذجه ووضع حوارهم إتقانا فائقا وتوزعت العبارات الحادة اللاذعة الدارجة فى ثنايا المسرحية ، كما فى الحديث الأجوف الزائف الكاذب الذى يلقيه السيميائى ، ولكن الكاتب نجح وارتفع مقدار مسرحيته لما فيها من طرائف ومعان ، وإن يكن معظمها قد استعصى فهمه على الجمهور فى العصر اليعقوبى ، فقد استعصى فهمه أيضا على قرائها فى العصر الجورجى ، والواقع أن مثل هذا الغموض يبين تناقضا عجيباً فى ابتكار جونسون عموما ، وربما اندفع متأثرًا بعلمه واتجاهاته

الكلاسية ، فاعتقد بأن ما كتبه تفسره الدراسة أكثر من التمثيل بينما عكس ذلك هو الصواب ، ومن العسير أن نفسر سر اختيار الممثل دافيد جاريك (David Garrick) لتمثيل دور (آبل دروجر Abel Drugger) عندما نقرأ كلامه ، ولكنه لقى ثناء عاطرا على فهمه للدور بعد أن اختاره . ويفسر ما فيها من الأحاجى كل إخراج لها على منصة المسرح ، وعلى المنصة تحقق عبارات جونسون مالها من مميزات وتدفق ومعنى لا يستخلص بسهولة من الورقة المطبوعة .

ومسرحية (سوق بارثلميو) هى آخر الرباعى العظيم ، وقد حلل فيها الحياة الدنيا فى لندن تحليلا صاخباً طريفاً ، وأخضع الشخصية والحوادث لضوضاء السوق ذاته ، وليس موضوعها موضوعاً بالمعنى المألوف العادى ، وإنما تصور انتقال (لانترن Lantern ـ أى الشعلة ـ صانع الدمى والشعر) و (بزى Busy أى المشغول) و (رابى زيل أوف ذلاند - Rabbi Zeal - of - the - Land) أى رابى ، شعلة الحماس) و (أورسولا Orsula) التى كانت كثيرة العرق ، أشبه بالخنزير ،و (إدجورث Edgeworth) السارق ، بين المناظر من محل إلى محل فى السوق كأنها تحيا فى عالم الواقع .

وقد بلغت نزعة (جونسون) الواقعية أقصى غاياتها فى هذه المسرحية .

***

الرومانسية والتندر على المسرح

من (بومونت وفلتشر إلى شيرلى)

***

سعى (جونسون) جاهداً لتمكين الاتجاه الواقعى الكلاسى للملهاة

الإنجليزية ، بينما ظل الاتجاه الرومانسى الإليزابيثى فى مؤلفات عدد من الكتاب المسرحيين ، واتخذت العناصر الرومانسية مظاهر مستحدثة ، وامتزجت بالأساليب ، وتمخضت عن ظهور لون جديد من ألوان ملاهى النماذج الاجتماعية . (Comedy of Manners) .

ويمثل الأعوام الأولى من القرن السابع عشر (جون دى John Day) وقد صور فترة التجربة التى جمعت بين منهج (جونسون) واندماجها فى الاتجاه الرومانسى ، ولا يجدر بنا أن نقف عند مسرحية (السائل الأعمى فى بثنال جرين ١٦٠٠ The Blind Beggar of Bethnal green) وما تزخر به من مناظر التنكر . وإنما يجدر بنا أن نقف عند مسرحيتين له هما : (جزيرة المخدوعين ١٦٠٦ The Isle of Gulls) و (طبع مجهد ١٦٠٧ - ١٦٠٨ Humour out of Breath) ، لأنهما جديرتان بالعناية ولو أنهما ليستا من روائع الفن . وتدور حوادث المسرحية الأولى حولى (دوق أركاديا Duke of Arcadia) ومغامرات الشهامة ، وقد انطبعت بطابع عصر إليزابيث تماماً ، واقتربت نهاية هذه الملهاة من خاتمة ملهاة (كل امرىء ومزاجه معتدل) ، فتخدع كل شخصياتها فى النهاية ، وقد دارت معظم حوادثها حول مغامرات الشهامة ، ووقفت من العالم موقف النزال ، وعندما تبدأ المساجلة بين (فلوريمل Florimell) السريع الخاطر مع البطل السوداوى (آسبرو Aspro) تصل فى النهاية إلى بداية عالم آخر واقعى الصورة ، لاذع المساجلة .

ومثلت ملاهى (توماس هيود) و (توماس ديكر) مظاهر فترة الانتقال ، فاجتمعت فيها الملامح الواقعية التى ميزت الطبقة الوسطى مع الخيالات الرومانسية والعاطفية المبالغة أو الرخيصة ، وقد صورت هذه الملامح فى مسرحيات (غادة الغرب طبعت عام ١٦٣١ The Fair maid of the

West) و (الفتاة الصاخبة ١٦١٠ The Roaring Girl) وكتب المسرحية الأخيرة (وكر) بالاشتراك مع (توماس مولتون) الذى ساهم بغزارة فى مجال المأساة العائلية المثيرة ، عدا ما أسهم به فى ميدان الملهاة الواقعية ، ويمكننا أن نتابع تمرسه على الملهاة الرومانسية السابقة فى مسرحية (القانون القديم ١٥٩٩ The Old Law) وفى مسرحية (بلرت ماستر كونستابل١٦٠١ - ١٦٠٢ Blurt Master Constable) ، وقد أصدر (دوق إبيرDuke of Epire) فى المسرحية الأولى قانونا يحكم بالموت على كل من أربى عمره من الرجال على الثمانين ، ومن النساء على الستين . لذا اضطر كثير من الناس إلى التحايل المضحك ، وغمر الفرح (سيمونيدس Simonides) لأن أباه الشيخ سوف يموت ، وبدأت (يوجنيا Eugenia) تستقبل الخاطبين لها لأن زوجها سيبلغ الثمانين بعد شهور قليلة ، وحاول (جناثو Gnatho) المهرج أن يرشو كاتباً ليغير تاريخ ميلاد زوجته ، وقد صورت المناظر أمامنا تصويراً حياً ، وامتاز الحوار عموماً بروح التسلية ، فتقول زوجة لأخرى : « متى يتوفى زوجك ؟ أليس فى شهر يوليو الآتى ؟ » . وقد قدمت لنا المسرحية الأخرى مزيجاً عجيباً من العناصر التى تذكرنا بها قابلنا فى (روميو وجولييت) و (ضجة ولا شيء) وما قابلنا ففى ممثلى الطباع المختلفة فى كتابات (جونسون) .

وعرضت صورة أخرى فى مسرحية (حيلة لاقتناص العجوز ١٦٠٥A Trick to catch the old one) ، ونرى فيها عصبة من فتيان العصر الذين عاشوا على (الشطارة) ، وبدا اتجاه (جونسون) فيها قوياً ، كما بدا فى ملاهى (مدلتون) الواقعية الأخرى ، علاوة على ميزة تحدثه . فقد قامت طباع الشخصيات عند (جونسون) على مقومات طبيعتها ، بينما قامت

طبائع الأفراد عند مدلتون على طبقاتها الاجتماعية ، أى أن لونا اجتماعياً أخذ فى الظهور .

ويمكننا أن نقارن بين مسرحية (حيلة لاقتناص العجوز) وبين ملهاة أكثر منها إظلاماً ، وضعها فيليب ماسنجرPhilip Massinger وهى بخاصة مسرحية (طريقة جديدة لدفع الديون القديمة ١٦١٠ A New Way to Pay old Delehs) ومسرحية (سيدة المدينة ١٦٣٢ The City Madam) . وقد امتازت المسرحيتان بعميق واضح عاد بهما إلى أيام عصر إليزابيث ، ولكن مجالهما جديد . وتظهر فى المسرحية الأولى شخصية (سير جيلز أوفريتش Sir Giles Overreach) ، وهو رجل قد صعد إلى مراتب الأثرياء من أدنى الطبقات ، فهو يشبه (سيرا بيتور مامون) فى ذلك ، ولكنه لا يمتاز بما امتاز به صاحبه من أنانية وشهوة وقسوة ، مما يبين إدراك (ماسنجر) لما يحيط بالشخصية من ظروف اجتماعية مستقلة عن الشخصية، وتؤثر فيها معاً ، وفى مسرحية (سيدة المدينة) تسعى السيدة (لادى فروجل Lady Frugal) إلى الرقى فى الوسط الاجتماعى ، ولا يدخر (ماسنجر)وسعاً فى إحصاء نزواتها .

وقد طبعت هذه المسرحية بطابع الطبقة الوسطى وألوانها الثابتة ، ولكن جماهير المسرح الجديدة التى سادتها نزعة رجال الحاشية قد تاقت إلى نمط مختلف ، لزم له التمهيد بخلق وسيلة جديدة ، ومدركات جديدة ، فظهر أسلوب المساجلة المتندرة ، والعرض الذى اتخذ الملامح الأرستقراطية غاية لازمة له ، وتقدم التطور خطوات فى مسرحيات (جون فلتشر-John Fletcher) بالإشتراك مع (فرانسيس بومونت Francis Beaumont) وغيرهما ، وبدأت دار التمثيل الإنجليزية تقتبس الألوان الإسبانية ، وكثرت صور الملاهى المفجعة فى مناظرها وصورت الترهات الواضحة ، واتسم تحليل

الشخصيات الأرستقراطية بالواقعية ، وصار سننها سنن السلوك السليم بلا منازع ، وبدأ العشق فى البلاط ينتصر على العشق الطبيعى فيها ، وكثر الحديث عن الشرف ، وتوسط المنصة فتيان العصر المتندرين ، ويضحك ممن لم يولد للسير على هذه السنن ، ومن حاول تقليدها تقليداً أعمى .

فصورت مسرحية (التندر يمتشق عدة أسلحة . طبعت ١٦٤٧ Wit at Several Weapons) شخصية (وتى بيت أولد كرافت ؛ أى المتندر العريق Wittypate old Craft) وهو فتى العصر الذى يعيش على التندر، وانضم إليه كثيرون فى مسرحية (مساجلة بلا مال ١٦١٤ Wit without money) (وقد طبعت عام ١٦٣٩) وقد رفع البطل (فالنتين Valentine) ـ كالعادة ـ شأن الذكاء والتندر وسلاسة القول ، وفضلها على الثروة وفى مسرحيات (الشهامة اللطيفة أو المجنون العاشق (طبعت عام ١٦٤٧)The Nice Valour or the Passionate Madman تقابل شخصية (شامونت Shamont) الذى عشق الشهرة إلى حد الخرافة ، ويذكرنا بأنماط الإسبانية ، وهنا ننتقل من دار التمثيل القديمة فى (جلوب) إلى دار التمثيل الجديدة فى (دروري لين) .

ومن الصعب علينا أن نقسم مسرحيات (بومونت وفلتشر) لأنها متنوعة تنوعا هائلا ، وما بوسعنا أن نفعله هو : ملاحظة خصائص أسلوبهما فى أمثلة قليلة تمثلهما . أما السخرية الصريحة والأسلوب الهزلى فيوجدان فى مسرحية (المحامى الفرنسى الصغير ١٦٢٠-The Little Fnemch Law yer) ، وقد صور فيها (لاريت La Writ) تصويرا بارعا حاسما ، فهو شخص ظن أنه مبارز عظيم ؛ لأن الحظ واتاه أول مرة فأعجز منازلين له بطريقة لا تصدق ، وفى مسرحية (كاره النساء ١٦٠٦-The Woman Hat

er) قصر أعظم اهتمامه على تصوير الحادثة الملهية المفجعة ، ولم يجد من الشجاعة ما يمكنه « من أن يسميها ملهاة أو مأساة ، فهى لا تنتسب لأى منهما ، وإنما هى مسرحية فحسب ، وقد صور كثرة الدسائس تصويراً ممتازاً فى هذا الضرب من المسرحيات ، ويمكن تلخيص إتجاهى موضوعها هكذا : يصور الإتجاه الأول فتاة عابثة هى (أوريانا Oriona) التى تشبه بطلة مسرحية (السيدة الجميلة La Dama Duenda) إلى حد كبير ، وقد أغرم دوق ميلان بها ، ولكنها طاردت (جونداريو Gondario) كاره النساء ، للمضايقة فحسب ، فشهر بها ، وكادت أن تروح ضحية التشهير والعار الشائن ، لولا اتجاه جديد للحوادث ينقذها ، هو الإتجاه الثانى ، الذى يصور (لازاريللو Lazarillo) رجل الحاشية الفقير الشاذ ، الذى يلتهم الأطعمة الغريبة بشراهة ، وقد سمع بأن سمكة كبيرة أهديت للدوق ، فكافح حتى حصل على دعوة إلى القصر ، وأفلح ، ولكنه علم أن السمكة أهديت إلى (جونداريو Gondario) ، الذى أعطاها إلى حائكة ، الذى أعطاها إلى (عاهرة) ، ويوافق (لازاريللو) على الزواج منها ليذوق السمكة .

حقق مؤلفو الملاهى ، مثل (بومونت ، وفلتشر) أهدافا خاصة فى مثل هذه المسرحيات ، فقد عنوا عناية خاصة غير مقيدة بفتيان العصر ، وكان محور صورهم فتى العصر السريع المساجلة والتندر ، وصارت الفتاة المرحة المتوثبة نداً له ، وقابلوا بين هؤلاء وبين طبقة المواطن المدنى مقابلة خفيفة ، ونقلوا ملامح الطباع من نطاق العيوب الشخصية إلى نطاق السلوك الاجتماعى . وأهم من هذا ، أنهم ابتكروا وسيلة جديدة للحوار ، طريقة رقيقة فكرية باترة ، وفى المناظر التى يجتمعون فيها نستمع إلى مساجلات سريعة تدور بين فرسان ذوى ذكاء ضحل ، يغشون الحانات والصالونات .

وهكذا كادت تكمل الملهاة السلوكية ، ولكنها خطت نحو الكمال خطوة أخرى على يد كاتب رعاه (جونسون) وهو (ريتشارد برومRichard Brome) ولم يكن صاحب موهبة فذة ، وإنما استبان له ما بين المواطنين والفرسان من تقابل طبيعى أكثر مما استبان (لفلتشر) ، واتضح له وجود سنن خاص بالسلوك الاجتماعى لهذه الفئة الآتية ، وعبر (فلتشر) عن مظاهر هذه السنن دون أن يشعر ، حتى استفاد منه (بروم) بوعى تام الحضور ما نال المواطنين المدينين المقلدين لسنن البلاط بلا فهم من سخرية فى مسرحية (حديقة سباريجاس ١٦٣٥ Sparagus Garden) ، وفى مسرحية (مجنونان متكافئان ١٦٥٣ A Mad Couple Well - matched) ومسرحية (الأكاديمية الجديدة طبعت عام ١٦٥٨ A New Academy) ولم يقتصر على ما يبعث الضحك ، وإنما أدرك القيم الاجتماعية .

ثم ظهر (جيمس شيرلى James Shirley) واكتمل البحث عنده ، فقد انتشرت السمات الإليزابيثية فى بعض ملاهيه مثل (العذراء الوفية طبعت ١٦٤٠ The Constant Maid ومثل المقامر ١٦٤٤ The Gamester) ، ولكنه صور وعيه الطبقى تصويرا قويا ، فكتب فى المسرحية الأخيرة هذا الجواب الصريح حينما سأل (هازارد Hazard) (برنادو العجوزOld Barando) ، لم لا يربى ابن أخيه التربية الملائمة للمواطن المدنى ، فيقول :

« لقد نشأنا

فى حجرة التجارة ، مواطنين كما تقول .

وقد نكره الأشراف ، ولكننا

نتطلع إليهم ، لنجعل أبناءنا أشرافا مثلهم » .

وتصور هذه المسرحيات الثلاث (السيدة المتندرة الجميلة ١٦٢٨ The Witty Fair One) و (هيدبارك ١٦٣٢ Hyde Park) و (سيدة البهجة ١٦٣٥ The Lady of Pleasure) إنتاج شيرلى فى أتم صوره ، ففيها كملت أبعاد الملهاة السلوكية ، ولم ينقصها إلا كمال الأسلوب لتصل إلى الغاية ، وقد اعتمدت هذه المسرحيات على تصوير سنن السلوك فى البلاط بسهولة ، مساوية بين الرجال والنساء ، كما اعتمدت على تصوير المساجلة الفكرية بين الجيش تصويرا واقعيا واضحا ، واهتمت على الدوام بالمساجلة المصقولة ، والحوار البارع فى جميع المناظر ، ومما يلاحظ أن مسرحية كمسرحية (هيدبارك) لا تصور شخصية (كوميدية) فحسب كما حدث فى الأعوام السابقة ، وإنما ركز المؤلف كل اهتمامه تقريبا على تصوير أهواء السيدة (كارول Carol) الخيالية ، وعشاقها الثلاثة ، ولم يعتمد على الحيلة التى تلقى بها بين أحضان (فيرفيلد Fairfield) فى النهاية ، وإنما اعتمد على تصوير المساجلات أثناء مغازلاتها .

وقد عاش « شيرلى » إلى مما بعد بداية عصر رجوع الملكية إلى انجلترا ، فعاصر (دريدن Dryden) و (إثريج Etherege) ، ولكنه كان أسبق منهما فى الظهور ، وقد أخذا عنه طريقته وأعاداه فى صورة أرستقراطية رفيعة رشيقة لا حياء فيها ، وتطورت آخر الأمر فبلغت غايتها فى مسرحية (سبيل المجتمع The Way of The World) التى وضعها (كونجريف Con- greve) ، فهو يصور المجتمع ، دنيا السلوك الاجتماعى ، دنيا التكلف والصقل والمساجلة اللامعة .

الجزء الخامس

انتصار المذهب الكلاسى

الفصل الأول
راسين ومأساة العاطفة

يجدر أن نعود إلى المسرح الفرنسي فى باريس مرة أخرى ، حيث الظروف السعيدة قبل أن نعود إلى تتبع المسرح الإنجليزى وبحث موضوع مسرح البطولة والملهاة السلوكية التي عرضت فى بلاط (شارل الثانى Charles) . ولم تظهر آثار مسرحية هامة فى النصف الثانى من القرن السابع عشر إلا فى بلدين فى أوروبا ، أحدهما فرنسا ، والآخر انجلترا ، ولا شك أن فرنسا كانت ذات القدح المعلى ومتفوقة على انجلترا . وكانت فرنسا قد عجزت تماما عن ابتكار مسرحيات ذات شأن ، أما فى هذه الفترة ، فقد تهيأت أحوال لم تتهيأ قبل عام ١٦٠٠ ، واحتل مسرحها مكانة وطيدة ، واكتسب قوة مكنته من إلهام البلاد الأخرى مباشرة ، وأمد عبقرية المؤلفين (موليير Moliére) وراسين (Racine) ، اللذين صارا علمين من أعلام الفن فى العالم ، وبرز الأول فى مجال الملهاة والثانى فى ميدان المسرحية المفجعة .

بعث المسرح الفرنسى

تطورت الأمور تطورا وئيدا ثابت الخطى عندما قارب القرن السابع عشر منتصفه . فقد سادت العالم الغربى بأجمعه رغبة قوية فى إقرار النظام والاستقرار الاجتماعى حلت محل الرغبة فى المغامرة الجريئة الفردية الجسورة ،

والإثارات العاطفية التى قويت فى عصر النهضة . أما انجلترا فكان لا يزال يتنظر فيها نشوب الحرب الأهلية وإعدام ملكها فيما بعد ، ومع هذا قويت الدعوة للإستقرار ، وكانت تكفى للترحيب بحكم (أوليفر كرمويلOliver Cromwell) الحازم ، ثم من بعده إلى إعادة ابن الملك الذى حوكم وأعدم من قبل ، وقد سيطرت النزعة الرومانسية فى أوائل هذا القرن ، ثم تهيأ العالم بعد ذلك بخمسين عاما لاستقبال الدقة والضبط الكلاسيين .

ولم تتجه انجلترا فى هذا الاتجاه الكلاسى إلا بعد أعوام من الصراع الدامى ، أما فرنسا فقد سارت قدما من الفوضى الاجتماعية إلى فترة من النظام بخطى ثابتة ، بعد أن انقضت فترة سورة الحروب الدينية ، وقبض الكاردينال (ريشيليو Richeliew) ـ ذلك الأريب ـ على أزمة الأمور حين كان وزيرا أول للملك (لويس الثالث عشر Louis XIII) فى الفترة من ١٦٢٤ ـ ١٦٤٣ ، وأضعف نفوذ الأشراف وكانوا عامل اضطراب من قبل ، وأقر دعائم الحكم الملكى القوى . ولولا شدة بأسه لنشب الصراع الخطير مرة أخرى حين احتضر لويس الثالث عشر عام ١٦٤٣ وترك العرش لطفل لم يبلغ من العمر إلا خمس سنوات ، ولكن النظام الذى كان قد وضعه ريشيليو أقيم على أرض صلدة ، ومع ظهور حزب (الفروند Fronde) فقد ثبت أن خلفه الكاردينال (مازاران Mazarin) ، الذى دربه ريشيليو نفسه استطاع أن يجتاز فترة تلك الأعوام الخطيرة ، حتى تمكن لويس الرابع عشر من إدارة دفة القيادة ، فى حكم ممتد مجيد ، نال به لقب (الملك الأكبرGrand Monarque) و (الملك الشمس Le Roi Soleil) .

وهكذا كانت أحوال فرنسا الخاصة مواتية لاتجاهها العالمى الذى لعبت أثناء دورها ، وكان دورا مجيدا ، ففى أذيال الوحدة القومية ، ظهرت العظمة القومية ، وهيمنت السياسة الفرنسية على شئون أوروبا ، وإلى إحساس

القوم بالوحدة المستحدثة ، أحسوا ببعض ذلك الطموح الذى نفخ روح الحياة فى انجلترا منذ خمسين أو ستين عاما خلت .

وكان الطموح سياسياً كما كان ثقافياً ، وفى السنوات الثلاثين من القرن ، التى بدأ ريشيليو فيها يجمع بعض ثمار جهاده ، إلى آخر أيام حكم لويس الرابع عشر ظهرت فى باريس دعوة لخلق أدب قومى ، والنفاذ إلى مكنونات الأذواق ، وابتكار المعايير الثابتة لأحكام النقد ، وتحقق النجاح الذى حالف هذه المحاولات بواسطة المكانة المرموقة التى احتلتها الثقافة الفرنسية فى دول أوروبا الأخرى ، فكانت نماذج كتاب فرنسا هى النماذج الأدبية الممتازة للمؤلفين فى انجلترا وألمانيا وروسيا .

وكان السبيل ممهداً نوعا ما أمام الإنتاج المسرحى بصفة خاصة ، واحتفظت الأقاليم باتجاهاتها الخاصة ، وصارت باريس ـ فى سرعة ـ مركز النشاط الثقافى ، وازدهرت دور التمثيل فى المدن الأخرى ، وتدرب فيها الكتاب والممثلون ، ولكن باريس ظلت كعبة الأمل ، وفيها وحدها نال القانون ما أراد من شهرة ومكانة خالدتين .

واتصل بازدهار المسرح فى فرنسا ـ فى أواسط القرن السابع عشر ـ عامل آخر ، وكان ما عانى من فقد فى السنوات السابقة معينا ماديا له ، واحتاج العصر إلى وسائل للتعبير ملائمة بالأساليب الكلاسية ، وبحث عنها ، ولما لم توجد أمامهم نماذج رومانسية رائعة من قبل ، انطلق المؤلفون فى باريس فى طريقهم لا يلوون على شىء ، وما كانوا بمستطيعين لو اعترضت سبيلهم ظلال العبقرية الرومانية فانعكست على صفحات كتاباتهم ، ولصارت أعباؤهم ثقيلة لو ظهر فى المسرح الفرنسى أمثال (شكسبير) أو (مارلو) أو (روبستر) . وهكذا بدأ الجيل الجديد من أنصار التفكير الكلاسى يؤلفون

لا يعوقهم عائق قوى ، فلم تنل الملاهى المفجعة ، والروايات الهزلية التى أحاطت بهم من كل ناحية تقدير النقاد ، ولم تجتذب إلا أقلام فئة قليلة منهم ، فلم يوجد إذن ما يغرى المؤلفين بإدماج عناصر رومانية فى اتجاههم الكلاسى ، وكانت نتيجة ذلك أيضا أن المؤلفين التمسوا السبيل لتحقيق نمط جديد من المآسى والملاهى لم تتجه اتجاها سلبيا ، تقارن فيه بين النماذج القديمة والجديدة ، وإنما سلكت مسلكا إيجابياً حرا لا تعترضه عقبات .

وتطور المسرح الكلاسى ، واتصلت أسماء الأمراء ووزرائهم اتصالا وثيقا، وصار لويس الرابع عشر راعى موليير وراسين ، وعاد الفضل إلى ريشيليو فى السنوات الأولى من مرحلة التنظيم بما بذل من تشجيع شخصى واضح لخلق المسرح الجديد ، وقد اهتم ريشيليو بالأدب الفرنسى عامة ، كما اتجه إلى المسرح خاصة ، وبتوجيهه ـ على الأقل ـ نبذ المسرح الأساليب القديمة للمناظر التى تستعمل فى وقت واحد ، واستعمل نظام المنظر الأمامى الإيطالى ، الذى يعطى صورة المنظور ، أما دار (باليه كاردينال ـ أو قصر الكاردينال ـ Palais Cardinal) الذى سمى فيها بعد (باليه رويال Palais Royal) (أى القصر الملكى) ، فقد بناه المهندس (مرسييه Mercier) استجابة لأوامره مباشرة ، وافتتحت دار التمثيل نشاطها بعرض مسرحية (ميرام ١٦٤١ Mirame) وصارت هذه الدار نموذجاً أدبيا حل محل النماذج القديمة ، فحلت محل المناظر المركبة التى استعملت أثناء تمثيل الملاهى الشعبية المتجمعة فى مسرح (أوتيل دى بورجونى Hotel de Bourgogne) والتى كانت تحمل معها آثار العصور الوسطى ، مناظر مسرحية مجلوبة موحدة ، امتازت بالبساطة الكلاسية ، وتكونت من أجحنة وجانبية ستائر ، خلفية ، وحولها إطار المنظر الأمامى وقد انحنى انحناءة قوية كأنه إطار صورة ، وكان مسرح (الباليه كاردينال)

دار تمثيل لرجال البلاط ، غير أن تأثيره انتشر انتشاراً عظيما بين دور التمثيل العامة التى ظهرت بعد ذلك ، ثم ظهرت دار تمثيل أخرى لرجال البلاط وعم أثرها ، وهى صالة الآلات Sailé de Machines التى شيدها (فيجارانى Vigarani فى حدائق التويلرى عام ١٦٦١ ، وكانت دارا فسيحة هائلة المساحة فى منطقة المناظر ، وحينما احترق مسرح (الباليه رويال) فى ١٦٧٣ شبه المهندس (سوفلو Soufflot) من منطقة المنصة وحدها دارا جديدة للتمثيل كافية المساحة .

وقد شجعت أحوال فرنسا المستقرة فى تلك الفترة ، وظهور باريس عاصمة لها ، على ظهور فرق أطول عمرا من تلك الفرق التى كثرت عادة فى الماضى ، وتكونت هيئات إدارية أكثر استقرارا لفرقة (أوتيل دى لورجونى) ونمت فرقتها بالتدريج ، وصار اسمها (تياتر فرانسيه-Theatre Fran cais)، وعرضت تمثيلها فى الدور المختلفة ، مثل دار (تياتر جنجو سنة ١٦٧٠ Theatre Guenegaud) ثم فى دار المسرح الفرنسى الجديد الذى كان ساحة للعب التنس وحول مسرحا سنة ١٦٨٩ ، وباهت الفرق المنافسة لها مثل فرقة (ثياتر ماريه Thaetre Marais) بما حظى به ممثل المآسى الفذ (موندورى Mondory) من استحسان . وتكونت فرقة (كوميدى إتاليان Comedy Italian) ، واشتهرت بالانطلاق المرح وبالحيوية ، وتوحدت هذه الدور جميعا دار (السترتياتر Illustre Theatre) التى أسسها موليير الشاب عام ١٦٤٣ ، الذى عاد إلى باريس عام ١٦٥٩ ، وبلغ فيها ذروة المجد بعد أن تقلب فى الأقاليم .

وكان لدور التمثيل فى تلك الأيام عدة مساوىء ، ومع هذا كانت الأحوال العامة مشجعة على تطور النشاط المثمر المبدع ، وليس بالغريب

بعد هذا أن تصير فرنسا ـ التى أنجبت كورنى وراسين وموليير ـ زعيمة العالم المسرحى .

الرائد : بيير كورنى Pierre Corneille

تعتبر مسرحية (السيد ١٦٣٦ Le Cid ، التى وضعها Corneille أول مسرحية إمتاز بها المسرح الفرنسى المفجع ، وكان مؤلفها محامياً نشأ فى مدينة (روان Rouen) ، وقد اتجه إلى المسرح عندما زارت فرقة (ماريه Marais) مسقط رأسه ، ولما عاد (موندرى) إلى باريس عام ١٦٢٩ ، حمل معه مسرحية (ميليت Melite) التى ألفها ذلك الكاتب الشاب فى مخطوط ، ثم تدرب كورنى فى الأعوام التالية على كتابة الملهاة ، حتى أثار ضجة فى الأوساط الأدبية فى باريس عندما نشر مسرحية البطولة التى دار موضوعها حول إسبانيا .

وحين ظهرت هذه المسرحية لم يكن قد تأتى للإتجاه الكلاسى أن تكتمل صورته من الناحية النظرية ولا من الناحية التطبيقية ، وظلت الملاهى المفجعة التى مثلها (رورترو Rortrou) و (بنسراد Benserade) وأمثالهما أعواما أخر ، وقد حظى هؤلاء الكتاب بالإقبال الشعبى المتوسط ، وظهر اتجاه آخر ـ بجوار هذا الإتجاه ـ لجأ إلى كتابة مسرحيات من التاريخ الإنجليزى ، كباب من أبواب الإلهام ولجه كتاب المسرح الرومانسى ، تلبية لحاجة المأساة ، فظهرت فى هذا المجال مسرحية (جان ملكة إنجلترا . طبعت عام ١٦٣٨ eanne, Royne d Angleterre التى ألفها (لاكلبرينيد La Calprénéde) ومسرحية مارى ستيوارت ملكة نيقوسيا . طبعت عام ١٦٣٩ Marie Stuart Royned' Ecosse التى ألفها(ربنيول Reguault)، وبوجه عام ، كان الاتجاه الكلاسى يسير فى طريقه قدما ، وفى عام ١٦٣٤

ظهر (جان ميريه Jean Mairet) بمسرحيته (سوفونسب Sophonisbe) وهى أول مسرحية فرنسية اعتمدت على القواعد الكلاسية ، وتبعتها سلسلة من المسرحيات التى عالجت الموضوعات القديمة تبعا لقواعد النقد التى زعم بعضهم أنها كانت فى كتاب (الشعر) لأرسطو ، وأردف هذا الكاتب هذه المسرحية بمسرحية (مارك أنطوان ، أو كليوباترة ١٦٣٥ Marc Antoine ou la Cleopatre) ، وأخرج (سكودرى Scudery) ، مسرحية (مقتل قيصر ١٦٣٥ La Mort de Cesar) وأخرج (كورنى ١٦٣٤ - ١٦٣٥ مسرحية ميديه Medée) .

وناقش النقاد القواعد الواجب اتباعها بحماسة بالغة فى تلك الفترة ، وحذا نفر من ذوى الاستقلال فى الرأى حذو (فرنسوا أوجييه Francois Ogier) معترضين على تطبيق القواعد تطبيقاً متزمتاً ، ولكن معظمهم نادى (بميريه) زعيما للإتجاه الكلاسى ، وظل الجدال نظرياً ؛ إذ لم تظهر مسرحية مفجعة هامة حتما - تسير على القواعد الكلاسية أو تخالفها - لتكون موضوعاً للمناقشة ، ثم أثارت مسرحية (السيد Le Cid) هذا الموضوع الملموس للمجتمع الباريسى ، ولم ينكر أحد قوتها ، وإنما كان موضوع التساؤل : هل تقوم قوتها على أسس مشروعة أو لا ؟ .

وأخذ كورنى موضوع مسرحيته عن مصدر إسبانى ، يدور حول (شيمين Chiméne) حبيبة (رودريك Rodrique) وابنة (دون جوميز Don Gomez) وشاء الطالع السىء أن يوجه دون جوميز الإهانة إلى والد (رودريك) ويصفعه ، وفى الوقت الذى يتهيأ فيها الشاب للزفاف ، يطلب منازلة (دون جوينر) ويقتله فى المبارزة التالية ، وتضطر (شيمين) إلى المطالبة بموته . ولا ينتحر رودريك ، ولكنه يقوم على رأس فرقة صغيرة من

الجنود ، للقيام بغارة يائسة تقريباً لتوقف تقدم جيش عظيم من العرب ، ولكن لا يموت (رودريك) في الميدان وإنما يعود إلى وطنه منتصراً ممجداً ، ولكن وفاء شيمين لأبيها المتوفى لا زال يحضها على الثأر ، فتدفع (دون سانش Don Sanche) الذى طلب يدها لمنازلة (رودريك) ، وتعلم أن رودريك سوف يعرض نفسه للقتل ، فتحضه وتشجعه على استعمال ما لديه من قوة ليفوز بالنصر ، مع أنها تعلم أن عليها أن تتزوج من يبقى حياً من الخصمين ، استجابة لأمر الملك ، ويفوز رودريك في المبارزة ، ويجتمع شمل العاشقين .

وتبدو العاصفة التى ثارت حول هذه المسرحية ـ عند النظرة الأولى ـ غير قائمة على سبب ما ، ولكن نظرة تحليلية إلى المسرحية على هدى موضوعها يفسر المسائل ، ففيها شعر قوى رائع ، وتصوير فاتن جرىء للشخصيات ، لذا امتازت وصارت مؤلفاً عظيما ، وصارت تجربة أدبية لا يمكن إهمالها فى فترة جدَّ الناس فى البحث عن الطريق السليم ، وتساءل الناس : هل تدفع عبقرية كورنى العالم إلى الضلال ؟ واتخذت هذه المسألة صورة بالغة الخطورة .

وتدل مظاهر الأمور على أن المؤلف لزم القواعد ، فمن المسلم به أن حوادث المسرحية دارت فى أربع وعشرين ساعة ، وأن الحوادث قد جرت حول القصر الملكى ، على أن فصول المسرحية الخمسة ازدحمت بالحوادث التى ترهف المشاعر فتنتظر ما سوف يحدث بشوق شديد ، ولم تنته المسرحية بفاجعة وإنما انتهت بخاتمة سعيدة ، وترددت أسئلة عدة على جانب كبير من الأهمية على ألسنة كتاب المسرح فى تلك الآونة ، وهى أى الجوانب أكثر أهمية : جانب الحادث المحتمل ، أو جانب التزام القواعد ؟ وهل يمكن

الجمع بين الناحيتين ؟ وإذا أمكن هذا فكيف ؟ وما هو الهدف الحقيقى للمسرح المفجع ؟ وقد قدمت لهم مسرحية (السيد) اختباراً عملياً لإحكام الرأى .

وربما ظن كل من خاض غمار الجدل الذي ثار فى ذلك الوقت حول مسرحية (السيد) أن التعليق الناقد كان ضعيفاً وتافهاً وخارجاً عن جوهر الموضوع عادة ، ولكن التصور التام للمسألة يبين كيف ـ كانت حرارة الدفاع منبعثة من إدراك أهمية نتائج هذه المعركة ، ولو أن الجدل ثار بين المؤلفين حول مسائل ليس لها شأن كبير .

وبعد أن عرضت هذه المسرحية على خشبة المسرح بوقت قصير ، بدأ تيريه ، ـ وربما كان يدفعه الحسد ـ وبدأ غيره يكتب فى تقدير مزاياها ، وتحولت المناقشة إلى سبيل مر ، ودعيت (الهيئة الأكاديمية) رسمياً للحكم فى هذه القضية ، فنشر (جان شابلين Jean Chapelain) ـ بمساعدة المؤسسة العلمية التى ينتسب لها ـ منشوره المشهور : (مشاعر الأكاديمية الفرنسية فى موضوع هذه الملهاة المفجعة : السيد

Sentimens de L' Academie Francaise Sur la tragedi come die du Cid.

وامتلأ حيز كبير فى هذا المنشور بمناقشة المسائل الثانوية ، وامتلأ حيزاً أكبر بمناقشة مسائل لا طائل منها البتة ، بما فى ذلك الأمور الأخلاقية . وركز مؤلفو هذا المقال اهتمامهم بصفة خاصة حول موضوع زواج (شيمين) بقاتل أبيها ، وكيف تركت ليحول الحب قلبها مخالفة ما يمليه الواجب عليها . ولا شك فى أن هذا النقد كان يتصف بالحمق فى مظهره ، ولكن كتاب المنشور بلغوا فى تفكيرهم آخر الأمر ـ وربما على غير قصد ـ محور

المسألة ، وإن كان تناولهم لها عابرا ، فقد خضع كورنى للوحدات خضوعاً صورياً ، وكانت نزعته رومانسية فى الحقيقة ، وبفنه قوة استعصت على القيود ، فكان حامل لواء الاتجاه الفردى فى عصر الكلاسية ، ولو أن العصر كان يسعى إلى إيقاف هذا الاتجاه بالضبط ، وحينما وجهت الأكاديمية سهام نقدها إلى سلوك (شيمين) ، كانت تعبر فى الواقع عن رغبة فى إقرار النظام وتوخى الاعتدال والالتئام الاجتماعى ، واتسع صدر عصر النهضة لأمثال (مارلو) ، أما فى هذه الفترة المتأخرة فلم يكن لمثله مكان .

وقد أدى الاهتمام بنقد ما فى مسرحية (السيد) ـ من حوادث غير محتملة الحدوث ـ إلى آثار بعيدة ، فقد توفر تسلسل الحوادث فى الملاهى المفجعة القديمة ، ولكن بناءها خلا من النظام ، وكان النظام ضرورة لازمة ، ومن ثم صارت الوحدات أمراً هاماً ، وفى الوقت نفسه لزم وجود الانسجام بين النظام والمحتويات . والواقع أن كورنى فشل فى تحقيق هذا الانسجام رغم ما توفر فى عمله من القوة والجمال ، وربما كان تنويع الحوادث أمراً مناسبا فى المسرحيات الرومانسية البناء ، أما فى المسرحيات الكلاسية المحافظة ، فلابد من الانسجام بين تصوير المادة والانفعالات وبين التقاليد التى تطبق . وقد أصابت الأكاديمية حين اعترفت بأن ما اتجه كورنى إليه كان نوعاً من أنواع المسرحيات ، ولكنه لم يكن ماتاق العصر إلى تحقيقه . وربما كان بعض أفرادها متأثراً بأهوائه الشخصية ، أو بالغ فى تقديره الأكاديمى عن العبقرية الحقة حين لاحت بشائرها ، ولكن الناحية الجوهرية تبرر تماماً اتجاه النقد بوجه عام فى ذلك المنشور ، وذلك على ضوء ما تطلبه التمثيل حينئذ ، وما كان الاتجاه الذى بدأه (كورنى) ليؤدى إلا إلى الفوضى ، أما اتجاه النقد فى ذلك المنشور فقد مهد إلى ظهور (راسين) Racin .

بل استجابت ميول (كورنى) نفسه إلى هذا الدرس كما هو واضح فى مسرحياته التالية ، فقد اختار موضوعا كلاسيا فى مسرحية (هوراسHorace ١٦٤٠) وعرض حوادثه عرضا توخى فيه البساطة أكثر مما فعل فى تصوير حوادث (السيد) ، وقام أساس هذه المأساة على الوفاء الموزع ؛ فروما تعيش فى ظروف الحرب ، ووضع المؤلف (هوراس) فى مجال الصراع ، وخلق منه الوطنى السليم التفكير ، أما زوجته (سابين Sabine) فتنتمى إلى بلاد الأعداء ، وأما أخته (كاميل Camille) فتهوى جندياً ينتمى إلى الأعداء ويدعى (كورياس Curiace) ، والشخصيات كلها واضحة المعالم ، ولا تعانى من صراع باطنى ، ثم قتل (هوراس) أخته ؛ لما سمعها تسب بلدها ؛ إيماناً منه بسلامة مبادئه ، وليس لكاميل من تهمة إلا حبها لكورياس ، ويكتنف الموضوع جو الروعة والنبل والإحساس الرقيق ، وقد استطاع كورنى أن يصوغ عبارات رومانية فى قوتها مثل : « لا ينهزم من وضع أمام عينيه الموت أو النصر إلا نادراً » ومثل : « من قرر أن يموت ميتة شريفة ، هانت عليه المصائب » و « إن روما تضعفها المعارك الخاسرة » ، وتظل هذه العبارات المركزة وأمثالها عالقة بالذهن .

وبينما استجاب قلب المؤلف لمنشور الأكاديمية ، فشلت مسرحية (هوراس) فى بيان الاتجاه السليم ، فقد امتازت بجرأة أقوى مما يحتمله العصر، ولم تستغل فرص الصراع الباطن ، تلك الفرص التى عرف (راسين) كيف يرحب بها بعده .

وعاد (كورني) مرة أخرى إلى المأساة التى تنتهى نهاية سعيدة فى مسرحية (سنا أو شفقة أوجست ١٦٤١ Cinna, ou la clemence d' Auguste) ، وصور مادتها على طريقة تصوير المادة فى (هوراس) . فأوجست حاكم

مطلق ، ومن بين أفراد حاشيته لاجئة تدعى (إميلى Emilé) ، تحرقها رغبة الثأر لأبيها الميت ، (سنا) الذى يحب إميلى حباً يكتمه ، ولأجلها يشترك فى مؤامرة ضد (أوجست) ، يشترك فيها (ماكسيم) الذى يكن لها هوى بدوره. وصور كورنى فى هذه الشخصيات ـ فى ظل صلتهم بالإمبراطور ـ تصويرا جديرا بالثناء ، بوسائل مقتصدة ، ويرتفع إلى ذروة مسرحيته حينما يقرر أوجست أن يعفو عن المذنبين فى نهاية المسرحية ، وقد امتازت نجوى الإمبراطور فى الفصل الرابع بالتأثير القوى خاصة ؛ ويمكن اعتبارها مثيلا كلاسيا للنجوى الرومانسية التى ترددت على لسان هنرى الخامس لشكسبير.

يارب يا من شاءت إرادتك أن
تكون أمينا على حياتى ومكنونات صدرى ،
خذ ما وهبتنى من سلطان ؛
إن كان ذلك يسلبنى الصديق ولا يبقى لى غير رعية خاضعين ،
وكان مقدرا على من يتمتع بجلال الملك وفخامته
ـ حتى وهو يهب أعظم الهبات ـ
ألا يحصد غير الكراهية فحسب ، وقدر قانونك
القاهر ألا يقرب الملك إلا الذين
يتوقون إلى سفك دمه ! ليس فى الوجود استقرار ،
إن السلطان يحف به خوف لا ينقطع .

ثم تحملنا مسرحيته (بوليوكت ١٦٤٢ Polyeucte) إلى عالم آخر ، ننتقل فيه من الوثنية إلى المسيحية ، فقد انحدر (بوليوكت) من سلالة أمراء

أرمينيا ، وخضع لسلطة روما المادية ، وتزوج من (بولين Pauline) ابنة حاكمها ، وهنا رسم المؤلف صورة للنزعة التصوفية ، إذ أظهر أن هذا الرجل اتجه إلى عقيدة أعلى فاضطر إلى اتباع طريقة فى الحياة تختلف عن طريقة رفاقه، وقد صور هذا التناقض فى علاقته (ببولين) تصويرا جيدا ، فقد تزوجته هذه السيدة الرومانية استجابة لأمر والدها فحسب ، أما قلبها فقد منحته لمواطن رومانى يدعى (سفيرSevere) ، وكانت زوجة وفية لزوجها ، على أن حبها لم يهدأ أواره ، وعندما تعلم فى النهاية أن (بوليوكت) اطلع على خبيئة نفسها ، وأنه اقترح فتح باب السعادة لها بموته ، ووافق (سفير Sévére) صامتا على هذا الاقتراح ، أشرقت نفس (بولين) فجأة بأنوار باهرة جديدة ، فتحولت إلى المسيحية ؛ لتكون رفيقة روح هذا البطل حتى بعد موته بعد أن تكشفت له فضائلها على هذا النحو .

وكرر (كورنى) هذه الاتجاهات فى مآسيه التالية ، فى (بومبى ١٦٤٢ Pompée) و (رودجين أميرة بارثيا طبعة عام ١٦٥٩Rodogune Princess de Parthia) و (هرقليوس ١٦٤٦ Heraclius) و (نيكوميد ١٦٥٠ ـ ١٦٥١ Nicoméde) وكذلك فى مؤلفاته الأخيرة مثل (أوديب ١٦٥٩ Oedipe) و (سرتوريوس ١٦٦٢ Serturius) و (سوفونبى ١٦٦٣ Sophonisbe) ولكن الزمن سبقه فصار أثراً من آثار الماضى ، وضلت قامته الطويلة طريقها الذى يعود إلى عصر النهضة ، فبدت مكانته شاذة بين فتيان العصر من أهل الأدب والرقة ولقد امتازت شخصياته بخشونة التصوير ، وجرأة الأبعاد ، وعظم الكتلة ، بينما طالب النبلاء والنبيلات من رجال الحاشية فى باريس بصور توفرت فيها الرقة وحسن الصياغة أكثر من ذى قبل . وقد استطاعت الجماهير أن تظهر حماستها (لعظمة النفوس) حسب تعبير الناقد (شارلز سانت إفريموند Charles

(Saint Everemond) ، ولكنهم آثروا البحث عن « الإعجاب الرقيق » أكثر من ذى قبل . وامتاز كورنى بنوع من أنواع الرجولة الخشنة فى كتاباته ، على أن بطلات راسين قد امتازت بإحساس رقيق لاءم ذوق العصر أكثر من ذى قبل .

***

المأساة الجديدة راسين

ولد (جان راسين Jean Racine) عام ١٦٣٩ ، وأخرج أولى مسرحياته عام ١٦٤٤ ، وتوفى عام ١٦٩٩ بعد أن صار أبرع كاتب صور الأساليب الكلاسية الفرنسية التى ميزت عصر لويس الرابع عشر .

وقد اختلف عن كورنى ، واستجابت اتجاهاته لمطالب العصر تماما ، ويمكن أن يقرر أن ميوله الأساسية انسجمت مع الأنغام التى رددها مجتمع باريس حيث عاش . وخلف وراءه نماذج عدة ، امتازت كل واحدة منها بناحية من نواحى الإلهام ، وقد حور العناصر التي اقتبسها من غيره فى فترة نضوجه ، ومزجها بما عنده ، فأتت الصورة النهائية مختلفة عن الأصل تماماً، وصورت قوالب عصره فى كل ما كتب .

وكان (بيير كورنى) أهم كاتب سبقه طبعا ، وقبل ظهور مسرحية (الطيبى ، أو الأخوان العدوان La Thebaid, ou les fréres enemis) عام ١٦٦٤ ، ظهر نفر آخر من الكتاب اتجهوا صوب المأساة ، وقد نافسه عدد كبير من أقرانه فيما كتب من سلسلة مسرحية كلاسية ، فسجل توماس كورنى ، أخو كورنى الأصغر ، سلسلة من المآسى المسرحية ، أجودها مسرحية (تموقراط ١٦٥٦ Timocrate) لم تتألق ، أما (فيليب

كينولت Philip Quinault) فقد سلك سبيل كورنى ، وسرعان ما اشترك مع (لولى Luli) واجتذبه إلى محيط الأوبرا ، وقد أخرج مسرحيته الذائعة (أرميد ١٦٨٦ Armide) وهى إحدى المآسى التى كانت لها أبعد الآثار فى إقرار من (الأوبرا العظيمة ، Grand Opera) فى فرنسا ، ولم تظهر ملامح العظمة الحقيقية فى أية مأساة سبقت راسين مباشرة وظلت مسرحية (السيد) و (هوراس) و (سنا) أبرع المسرحيات الرصينة التى عرضها المسرح الفرنسى .

منح راسين مسرح عصره ميزات أظهرته على زملائه للحال ، ولم يعتمد جمال شعره على قوة الإلقاء ، وإنما على الرقة والدقة ، وبينما كان الحوار عند كورنى حوار كاتب رومانسى أرغم على الكتابة بلغة كلاسية ، انسجمت عبارات راسين إنسجاما تاما مع طابع العصر ، وامتازت بالتركيز وتمام الصقل ، وبينما كانت أمثال كورنى منحوتة نحتا ثقيلا آخر سريعا ، امتاز شعر راسين المسرحى بالحيوية المسرحية ، والتلقائية المعبرة عن الشخصية ، فى عبارات مركزة تمثيلية ، كما أشارت بذلك أجيال عديدة من الممثلين الفرنسيين ، وإن سطرا من سطور راسين ليحمل مادة فقرة بكاملها عند كورنى ، وإليك مثالا : صرخة هرميون فى (أندروماك) وما امتازت به من بساطة :

أين أنا ؟ ماذا فعلت ؟

ماذا يجب أن أفعل الآن ؟ أى سورة أستبدت بى ؟

أى حزن يلتهم فؤادى ؟ أنا ضالة هنا وهناك فى هذا القصر الذى

اقتحمته ، وا أسفا ، ألا من مخرج يرشدنى ؟

فأعلم أأحب أم أكره ؟

وهى سطور تمتاز بتجاوز معناها العادى ، وهى خالية من البهرج ، لذا استعصى شعر راسين على الترجمة ، وقد اعتمدت دقة أسلوبه على إحساسه الجميل بموسيقى اللغة الفرنسية ، وحين حاولت اللغات الأخرى إعادة رسم الصورة رسما أمينا نقلها نقلا مضطربا .

وجمع راسين بساطة اللغة إلى بساطة التصوير ، فصنع مالم يصنع كورنى ، إذ أدرك كيف يجعل موضوعه منسجما مع مطالب التقاليد السارية ، وقامت مناظره على الاحتمال ، وجعل الصور ملائمة ، بل لزمها حدوث الحوادث فى ساعات قليلة وفى مكان واحد ، فلا حشو ولا استطراد ، وإنما تحقيق تام للأسلوب الكلاسى وتعبيره المباشر .

وإن أعظم عمل قام به هو تطوير أسلوب خاص ملائم للميول الكلاسية المعاصرة ، بينما أراد كورنى إثارة الإعجاب بنواحى البطولة فى شخصياته ، ومع أن عاطفة الحب لعبت دورا هاما فى مسرحياته ، إلا أنه أعلن صراحة أن عامل الحب فى المأساة إنما هو عامل ثانوى بالنسبة للدوافع الأخرى ، وقد قرر فى حديث له عام ١٦٦٠ : « أن وقار المأساة يحتاج إلى اهتمام عظيم ذى بال ، أو إلى عاطفة رجولة أو أية عاطفة أنبل من الحب ؛ مثل الطموح والانتقام الذى يدفعنا إلى توقع كوارث أهم من فقد العشيقة ، وقد يناسب أن يمتزج مثل هذا الموضوع بالحب ، فالحب عاطفة دائمة السحر ، وقد يصلح أساساً للشئون الهامة الأخرى وللعواطف التى ذكرتها ، وعليه أن يقنع باحتلال المرتبة الثانية ، وتحل هذه العواطف فى المحل الأول من القصيدة » .

ولاشك فى أن كورنى كان على صواب فى فكرته ، وكان مقدراً لحاجات المسرحيات المفجعة ، على أن العصر الذى عاش فيه كان عصر غزل ، وكان

موضوع الحب فيه على جانب كبير من الأهمية ، ولا يرحب أهل عصره كثيراً بمثل العواطف الخشنة التى تحدث عنها ، أما راسين فقد آمن بأن نجاح المسرحية المفجعة فى وقته يجب أن يدور حول عاطفة الحب ، أو أن تكون عاطفة الحب عاملا فاصلا فى الموضوع على الأقل .

وتطلب تحقيق هذا الإتجاه مرانا وبراعة أكثر مما توفرت لكورنى ؛ فقد صور شخصياته تصويراً بسيطا جريئا ، وانطلق فى طريقه محتفظا بمستوى الطرافه بوسائل أكثر دقة من سلفه ، وصار الصراع الباطن لازما عنده ، وقد برع هذا الكاتب ـ الذى شاهد القلب البشرى ـ فى نسج الأهواء المتضاربة وإحداث التوتر إلى حد لا يكاد يصدق ، وبدأ يبحث فى الآفاق التى تقع فيما وراء الشعور ، وفى الواقع وضع أساس المسرحية النفسية الحديثة .

ولما كان يهدف إلى عدم تشجيع الإعجاب بالبطولة ، وأن يقصر تناوله الرئيسى على عاطفة الحب ، فلذلك خطا خطوة أخرى ، وكان كورنى يركز معظم اهتمامه على أبطاله ، أما راسين فقد فتح أفقا جديداً حين اهتم ببطلاته ، ولم يهتم للصفات الخشنة القريبة من صفات الذكر ، كما فى صورة (ألكترا) التى قضى عليها الحقد ، و (ميديا) التى عذبها هجران زوجها لها ، وإنما كانت نساء راسين أكثر رقة فى البناء ، وقد بلغ (أسكليوس) أعلى مراتب صور المذكر فى الاتجاه الكلاسى ، وصورت الذكر عبقرية كورنى الرومانسية وذللتها وضبطتها بتأثير الصور الكلاسية أما جوهر نساء راسين ففى صفات الأنثى .

وقد حقق راسين رسالته بأناة ، وقد بين فى مقدمة مسرحيته (السيدة الطيبة) أنه أهمل عامل الحب ؛ إذ لم يجد ـ لما عرف به المحبون من رقة وغيرة ـ محلا ملائماً فيما اختار من موضوع صارم ، وقد حذا حذو كورنى

و(كينولت Quinault) إلى حد ما فى مسرحية (الإسكندر الأكبر ١٦٦٥) ، فعرض موضوعا يعجب لما يتصف به بطله من صفات الأبطال .

وقد بين أن هذه المحاولات كانت تجريبية على أى حال ، وذلك بعد عامين ، ثم أخرج أولى مآسيه الخاصة بالأنثى وهى (أندروماك Andromache ١٦٦٧) ، فرسم فيها أسس الإطار الكلاسى المبسط بصورة نهائية ، ولم يكتف بالتزام الوحدات المسرحية ، وإبعاد المادة المظهرية الخارجة عن موضوعه ، وإنما قصر حركات الممثلين على الحد الأدنى ، واقتصر عدد الشخصيات الهامة فى المسرحية على أربع ، هى : (أورست Oreste) الذى يهوى (هرميون Hermione) ، وهرميون التى (تهوى بيروس Pyrrlius) ، وبيروس الذى يهوى (أندروماك) ، وأندروماك نفسها التى كانت وفية لزوجها المتوفى (هكتور) ، ومع أن أسماءهم كانت إغريقية ، لكنها تحركت أمامنا فى صور مثالية إنسانية مألوفة، ترتفع وتهبط بقوة ، وقد اقتصرت الفصول الخمسة فى المأساة على تحليل اللوعة التى استبدت بهؤلاء الأربعة وتصويرها ، فأعاد صياغة القصة الإغريقية بعبارات رقيقة ، وقد تشتت فكر أندروماك بين وفائها لذكرى زوجها الأول ، وتكريس حياتها لإبنها الحى ، أما هرميون فلم تعلم هل تحب أم تكره ؟ ولم تميز بين العاطفتين فى نفسها فتساءلت :

هل أكره كليون ؟

إن كل عزة نفسى عندى

وشرفى يهتزان فى مهب الريح لشد ما أظهرته له من عطف ،

ولكنه لم يعد يذكر أن الذى كان أثيرا عندى قد خاننى ، وكم أحببته ؟

فلا أستطيع أن أكرهه الآن !

وتنتاب (أورست) الحيرة وقد نال منه الحزن والكآبة ، ، وأضعفه عشق هرميون وإدراكه لما حكمت به الآلهة عليه من دمار :

إننى أعلم بهذا الأمر . وهذا هو الطريق إلى هلاكى

لقد امتلك بيروس قلبك ،

أما عقلك فعند أورست .

وما أبعدنا فى هذا المجال عن دنيا البطولة ، وتحظى مسرحية (أندروماك) بإعجابنا الخالص ، أما الشخصيات الأخرى فهى معذبة النفوس، مضطربة فى باطنها ، ومشغولة برغباتها وأنواع شقائها ، وربما بدا الفرق بين راسين وكورنى من حيث النوع بالمقارنة بين (شيمين) و(هرميون) ، فقد انثنت الأولى على تحقيق الموت لحبيبها ، أو الموافقة عليه على الأقل ؛ لأن الشرف يملى عليها هذه المطالب ، أما الثانية ، فتدفعها سورة الغضب الكامن وتوحى إلى أورست بقتل بيروس .

عرف راسين مواهبه وعرف سبيله ومسلسله ، ووضحت المعالم أمامه ، فامتاز موضوعه « ببساطة الحركة » ، ولم يشغل بحوادث كثيرة ، وإنما شغل بما يصلح لملء يوم واحد ، وتقدم الموضوع بالتدرج نحو الهدف ، تؤيده صور الميول والانفعالات والعواطف فى الشخصيات ، وقد حاول فى مسرحية « بريتانيكوس ١٦٦٩ Britannicus » أن يصور مسرحيته على طريقة كورنى تصويرا بارعا ، ولكنه طبعها بطابع أسلوبه الخاص ، وكأنه أراد أن يدلى بأن موضوع الحب لا يكفى لشمول أفكاره كلها ، وظهر أثر طريقة كورنى عليه أيضاً فى مسرحيتى (بيازيد ١٦٧٢ Bajazet) و(دمتريدات ١٦٧٣ Mithri-date) . ثم انتقل بقدم راسخة إلى ميدانه فى مسرحية (بيرينس ١٦٧٠ Bere-nice) و (إفيجينى ١٦٧٤ Iphigenie) و (فيدر ١٦٧٧ Phedre) ،

وصور موضوعا معاصرا تقريبا فى (بيازيد) ، وفيها أراد أن يحقق « بعد » المأساة ، بتصوير الحياة فى بلاد شرقية بعيدة ، فرسم معالم ممتازة لرجل السياسة (أكومات Acomat) و (روكسان Rox - ane) صاحبة العاطفة المشبوبة ، وصارت روكسان الشخصية الرئيسية فى المسرحية فى الواقع ، وأصاب راسين حين ركز اهتمامه على شخصية المرأة فى مسرحياته الثلاث التى اقتبسها من الكلاسيين .

وتنبىء هذه المآسى الثلاث فى عنواناتها عن اهتمامه الشامل بالمرأة ، أما (إفيجينى) فقد صورت تأثيراً دقيقا تبادلته الشخصيات ، وانتهت الحوادث نهاية سعيدة ، ولكن مجالها أنذر بالكوارث أثناء الحوادث ، وتوسطت المسرحية شخصية إفيجينى الضعيفة الجميلة ، وظلت متمسكة بوفائها لحبيبها (أخيل Achilles) وأبيها (أجاممنون Agamennon) ، ومالت من ناحية إلى أبيها الضعيف الطموح القلب ، الذى يصر مع اليأس على زعامته لجيوش الإغريق ، ولكنه يحرص على عدم إثارة المتاعب العائلية ، وكان خلوا من الإرادة ؛ لذا سلك ـ ما بدا له ـ أهون الطريقين شرا ، وتغير فكره وتبدل مع كل دفعة ريح ، وظهرت شخصية (كليتمنسترا Clytemnestra) من ناحية أخرى ، وخدمت أمرها لإنقاذ حياة ابنتها اليائسة ، فكانت عامل توازن قابل زوجها ، لها هدف لا تحيد عنه ، وشخصية أقوى من شخصية زوجها ، ولكن الظروف جعلتها عاجزة ، وقابلت (أخيل) الشاب و(إزيفيل Eriphile) شخصية (إفيجينى) مقابلة شديدة ، فالأول رجل عمل صريح مستقل عن المرأة ، والثانية فتاة بائسة مريضة تغار من غيرها ، لها نزعة انتحارية ، ونجح راسين فى توجيه المسرحية نحو الخاتمة السعيدة بأن جعلها تجلب لنفسها الموت ، حين أعلن (كلكاس Calcas) العراف : أنها تصلح ضحية وقربانا تلبية لمطالب الآلهة بدلا من إفيجينى .

ومن الطبيعى أن ندفع للمقارنة بين هذه المسرحية ومسرحية (افيجينى فى أوليس Iphigenie in Aulis) التى وضعها (يوريبيد) الإغريقى ، ولنقرر أنها تثبت للمقارنة فى هذا الاختبار . وربما غاب عنها إتقان يوريبيد فى تصوير جرأة الشخصيات ، ومع أن براعته كانت دون براعة آسكيلوس الذى لم يرم إلى جرأة التصوير ، إلا أن راسين قد رمى إلى التدرس فى أعماق النفس البشرية الخفية ، بينما اكتفى يوريبيد بعرض صورة أبعادها كلاسية .

وظهرت مسرحية (بيرينيس) قبل ظهور (إفيجينى) بأربع سنوات ، ويتضح فى المسرحية الثانية مدى تمكن راسين من أسلوبه الخاص فى المآسى وضوحا أقوى ، ويمكن أن تعتبر مسرحية (بيرينيس) مسرحية انتقال ، فلئن دار موضوعها حول الهوى ـ وكانت المرأة شخصيتها الرئيسية ـ فإن فيها مطالب الواجب والدولة ـ الذى نادى بهما كورنى ـ واضحة ، وفيها تلزم روما « تيتوس Titus » أن يتناسى حبه « لبيرينيس » ، ولكن جمالها الساحر يوهن عزيمته ، بينما يصل إليها (أنتيوكوس Antiochus) من قبل سيده ليأمرها بالخروج من المدينة فى صرامة ، ويسحره جمالها بدوره ، وهكذا صار الحب المتضارب موضوع (بيرينيس) شبيها بموضوع (أندروماك) ، ولكنهما مختلفان؛ إذ يقوم العرض على الصراع بين الحب والشرف ، ولا يفلح انتصار الواجب فى إخفاء معالم عاطفة الحب المهيمنة ، ولا فى تقليل جو الحنان الذى يخترقها . وهذا بيت على لسان (آنتيوكوس) يمثل اتجاه المسرحية العام:

إننى أتبع آثار قدميك وأنا أبكى .

فقد افتتح راسين مرحلة جديدة عندما نبذ أسلوب كورنى وسجل هذه المسرحية : مسرحية الاستسلام .

وظهرت قوة راسين وضعفه فى مسرحية (فيدر) التى تفوق حواره فيها على كل ما أتمه من قبل ، فى الدقة والروعة ، وبرزت شخصياته واضحة تامة الأبعاد ، وقد اتجه المؤلف إلى يوريبيد مرة أخرى ليتناول موضوعها ، فصور الحائل الذى وقف بين (فيدر) وبين غرامها الأول (لهيبوليت Hippolite) ابن زوجها من زوجته الأولى ، واعتقدت (إينون Enone) خادمتها الوفية بأن ثيسيوس هلك فى حملة فى الخارج ، ونصحت (فير) بأن تكاشف ابن زوجها بهواها ، ولكنه أنكر حبه غاضبا ، ثم عاد (ثيسيوس فجأة) ، واتهمت (إينون) ابنه بأنه حاول إغراء (فيدر) ، وظل الابن صامتاً ، فسبه أبوه ، ثم سار إلى الهلاك ، أما (فيدر) فقد غلبها مزيد من الشعور بالخزى والحزن ، أكثر مما شعرت بالخسارة ، فانتحرت .

وهكذا صور المؤلف المسرحى امرأة قضت عليها نار حب لم تستطع أن تطفى أواره ، فى فن رفيع وصورة لا تمحى ، وقد ظهرت أول مرة بعد أن نال منها الضعف ، واستدرت الرحمة حين قالت لإينون :

انتظرى هنا يا (إينون)

فعافيتى تنهار ، ويجب أن أستريح قليلا ،

وقد بهر بصرى النور ؛ وقد مضى زمن طويل منذ أن رأيت النور.

وقبل أن تواجه هيبوليت نعلم أنه أغرم (بآريسى Aricie) الذى يعترف بإحساسه بهوى جديد ، وهو الذى كان يتفكر من قبل لكل عاطفة رقيقة ، ويقول :

عندما أفارقك أجدك دانية منى

وتلوح لى صورتك فى ظلمة الغابة

وفى الليل الداكن وفى النهار سواء حين أرى
ضوء سحرك الذى أتجنبه
كل شىء يتآمر ليجعل هيبوليت أسير حبك
وثمرة تنهداتى كلها هو أنى لا أستطيع
أن أسترد ذاتى مرة أخرى .

ويزيد التوتر بانتظام حتى نبلغ حديث (فيدر) الرائع فى الفصل الرابع ، حين تتأمل مالا تستطيع أن تناله بمرارة ، وتسألها (إينون) : « أى ثمرة يجنونها من الحب اليائس ؟ » فتبلغها الإجابة التى تحسر القناع عن نفسها المعذبة وتقول :

سوف يظل مثل هذا الهوى ويظل إلى الأبد ، وحين أنطق بهذا الرأى ـ ويا للخاطر الرهيب ـ

يسخرون من جنونى وقلبى الموجع ! فلا يحول بين المحبين المنفى ، ولا ذاك الذى لابد أن يفرق بينهم ،

وإنما يقطعون ألف عهد للوصال المكين ،
أى إينون : هل أطيق هذه السعادة
التى تنبذنى ؟ إننى جديرة برثائك .
إن مثل هذه المرأة يجب أن تتحطم ، وسوف تتجدد
سورة زوجى على بنات جنسها البغيض .
وسوف يكون العقاب صارماً .

إن إثمها فاق إثم إخوتها جميعاً .
وسوف أتوسل إلى ثيسيوس فى غيرتى !
ماذا أقول ؟ هل طاش صوابى ؟
وهل استولت على (فيدر) الغيرة ! ترى هل تذهب متعطفة
تستجدى ثيسيوس لمعاونتها ؟ إنه يعيش ، ولكنى أحترق .
ولمن ؟ أى هذا ، الذى أزعم أنه قلبى ؟
إن شعر رأسى ينتصب مرتعباً مما أقول ،
فمنذ اليوم قد جاوزت آثامى كل حد ،
ما نبعث النفاق والخنا من كل .
ما أفعل ؟
ولكن إرادتها تعجز عن كفكفة هواها الجارف الذى لاينى .

ثم استولت على راسين حالة نفسية جديدة فى هذه الفترة من حياته العملية ، لا بسبب هجمات خصومه الشائنة ، وإنما بسبب تغير دينى حقيقى إذ ، هجر المسرح ، ووجد فى الطمأنينة الدينية موئلا من عذاب الشخصيات التى خلقها ، فهجر المسرح العام على أنه قدر له أن يهب العالم مسرحية عظمى ، ففى عام ١٦٩١وقد بلغ الثانية والخمسين من عمره، أخرج مسرحيته الدينية (أثالى Athalie) وابتعد فيها عن موضوع الحب ، وحلت بدل الروعة الغنائية الصريحة محل ما سبق أن سبر من أغوار النفوس ، وقد قابل فيها بين الملكة (أثالى) الطامحة ، التى لطخت يديها الدماء وبين (جواسToas) الشاب ، صاحب البصيرة النافذة ، الصادقة .

وقد صور فيها الكاتب قصة الإيمان والخاتمة تصويراً بارعاً صنو تصويره لأهواء (فيدر) وعذاب (أندروماك) ، ولكن روحه سكنت وهدأت ، وتمكنت من إحداث تأثير عميق بتقديم شخصية منفردة تستند إلى فتيات (الجوقة) . وقد رددت الأنشودة الأولى عظمة الله تعالى على هذا النحو :

إن جلاله يملأ الكون الرفيع

فارفعوا إليه أصوات الضراعة .

فقد كان له الملك من قبل إن يولد الزمن

وهيا رددوا له الحمد على رحمته ونعمه .

وقد اقتصرت آخر عبارات هذه (الجوقة) على هذا الموضوع ، فكأن الله تعالى وهو فى الغيب بطل المسرحية .

وما كانت اليد التى سجلت هذه العبارات الدقيقة الخالدة ، وحللت إحساسات (أندروماك) و (فيدر) لتخونها براعتها فى هذا المقام ، فقد صورت شخصية (جود) تصويراً بسيطا لا يبارى ، وبعد أن يظهر بفترة قصيرة ، فى عبارات لم تبلغ اثنتى عشرة كلمة يقول :

« أى آبنر (Abner) العزيز : إنى لا أخاف غيره ، إنى أخشى الله ولا أخشى سواه » .

وهكذا يتجلى دوره المسرحى فى لمحة بارقة واحدة ، ولم تنل مسرحية (أثالى) تقديراً كبيراً فى العصر الذى ألفت فيه ، ولكن الرومانسيين فى القرن التاسع عشر وجدوا فيها خصائص ومميزات لم توجد فى مسرحياته الأخرى ، واعتبرها نفر منهم درة انتاجه ، وذلك بالرغم من ثورتهم على الاتجاه الكلاسى عند راسين .

ومن العسير أن نضع راسين فى مكانه الصحيح ، فمن المؤكد أنه لا يقارن بعمالقة الكتاب المسرحيين ؛ إذ لأفقه وأسلوبه حدود ، فبينما احتفظ ما كتبه شكسبير وسوفوكليس بمميزات الشعر ـ حتى فى الترجمة ، مع ما لأساليبهما من قوة ـ بعثت مسرحيات راسين على الإملال إلى درجة ما ، رغم ما فيها من بساطة ورقة ، وإذا انتقلت من لغتها الأصلية إلى لغات أخرى بدت عارية ، كما أنها تحتاج إلى تفسير مسرحى خاص بالتأكيد ، ولا تتيح للممثل والمخرج مجالا من الإمكان الفنى الذى يوجد فى مآسى شكسبير وفوزها فى حياتها على منصة المسرح ، لذا كان من النادر تمثيل مسرحيات راسين خارج فرنسا ، بل لا تمثلها فى فرنسا إلا فرقة تواصل رسم تقاليد عصر لويس الرابع عشر ، وقد نالت الممثلات الفرنسيات شهرة بأداء أدوار مسرحيات راسين مدى قرنين ونصف قرن من الزمان ، بينما كان من النادر تمثيل هذه الأدوار خارج فرنسا

تلك هى حدوده ، ويقابلها نواحى جديرة بالاعتبار ، أهمها : قدرة راسين على اجتذاب الاهتمام المسرحى ، والتوتر المسرحى بأبسط الوسائل ، وقد بين أن الأعمال العنيفة وكثرة الحوادث لا تكفى للإستيلاء على إهتمام الجمهور ، وبين أن الإثارة قد تحدث بالاقتصار على تحليل الحركة الباطنة تحليلاً دقيقاً ، وقد يحقق الإيحاء الدقيق قوة البيان الجرىء ، وقد برع راسين فى تصوير الشخصيات التي برحت بها الرغبات الخارجة على إرادتها ، ومالم تشبع هذه الرغبات ، فقد صارت حياتها فارغة ، وصار الموت هو المنقذ الرحيم لها .

وهكذا ظهر راسين على المسرح بهذه الأساليب الجديدة ، وكانت لها آثار بعيدة المدى فيه بطريق مباشر أو غير مباشر ، وكان ما يدين به المسرح النفسى الحديث من الإلهام لراسين دينا عظيما .

الفصل الثانى

موليير وملهاة السلوك

سارت المأساة الكلاسية فى فرنسا قدما ، وتطورت معها الملهاة تطوراً مماثلا ، بل وضع راسين نفسه مسرحية فكاهية هى (المتخاصمون Plaide-rurs) ضمن ما وضع من مسرحيات رصينة ، كما بدأ كورنى حياته المسرحية بملهاة (ميليت Melite) ، ودفع تمسك النظريات الكلاسية بالإحتفاظ بنقاء الأنواع المسرحية وأنماطها الناس إلى التعبير عن خوالجهم فى إطار المأساة تارة ، وفى إطار الملهاة تارة أخرى ، وأدى ذلك إلى خلق مناظر كوميدية ذات طابع ممتاز وذات طابع شخصى خاص .

الطلائع قبل موليير

بيير كورنى

سجلت مسرحية فى خير أوان عام ١٦٣٨ ، ومما يدعو إلى الدهشة أنها رفعت إلى (سير كنلم دجبى Sir Kenelm Digby وباركها ريشيليو شخصيا ، وكان قد عين خمساً من الكتاب لتأليفها وهم (بوسروبرت Bois-robert) و (كولتيت Colletet) و (كورنى Corneille) و(ليتوال L' Es-toille) و (روتر Rotrou) وكان هدفه إقرار نموذج جديد للملهاة .

وقد شجع ريشيليو ذلك النفر من النقاد الذين دعوا إلى التزام القواعد الكلاسية الجديدة بصورة نهائية ، وتمشى فى ذلك مع اتجاهاته السياسية العامة التى توخت النظام والدقة والوحدة ، واعتبر انعدام الصورة فى الملهاة المفجعة الشعبية ضربا من ضروب الإثم ، ووجه كل عنايته إلى تشجيع تطور المأساة الخالصة والملهاة الخالصة نحو البساطة ، مع التزام الوحدات ؛ لذلك رسمت هذه المسرحية : التى سميت (ملهاة التويلرى-La come-diedes Tuilleries) ـ والتى كلف الكتاب بكتابتها ، واشترك بدوره فى تأليفها ـ صورة للنموذج الذى يجب أن تكون عليه ملهاة من هذا النوع .

وكان كورنى هو الكاتب الوحيد بين هؤلاء الخمسة صاحب عبقرية . وقد أثبت بها أنه بارع براعة مسرحية حقة تلائم تحليل الآداب الاجتماعية والحياة الاجتماعية بطريقة واقعية فى ملهاة (ميليت ١٦٢٩) ، وقد خط قلمه عدة مؤلفات مشابهة فى الفترة من ظهور ملهاته حتى ظهور (ملهاة التويلرى) ، مثل (الأرملة ١٦٣٣ La Veuve) و (رواق القصر ١٦٣٤ La Galerie du Palais) و (الساحة الملكية ١٦٣٤ La Place Royale) و(الوهم المضحك ١٦٢٩ L'illusioncomique) وقد أثبتت جميعا أنه كان كاتبا يبشر بالنجاح .

ولا يمكن اعتبار التجربة المسرحية الجماعية السالفة من بوادر النجاح ، ولكن لاشك أن إصرار ريشيليو على الدقة الكلاسية ـ كما تبدو فى بساطة الموضوع وتوازن المناظر فى تلك الملهاة ـ كان أمرا يتفق وحاجات العصر ، أمرا بالغ الأهمية لتطوير المسرح الفرنسى ، ولم يغب ذلك عن عبقرية كورنى نفسه ، وهو يتأهب لتجريب الملهاة الكلاسيكية تجريبا مرضيا ، ولو أن شروره زاد قليلا على حدود الدقة البالغة التى رغب بعض النقاد فى فرضها على المسرح .

وكانت محاولاته فى الملهاة محاولات رائد لا كاتب متمكن ناضج ، وقد بين فى ملهاة (ميليت) لمعاصريه : أن الحياة الواقعية فى المجتمع صالحة لتصويرها المسرحى بأسلوب سليم دقيق ، وابتكر فى ملهاة (الوهم المضحك) ذاتها ملهاة ، فاقت قيمتها قيمة ما عرض من قبل مسارح باريس، وفى مسرحياته التالية ، مثل مسرحية (الكاذب ١٦٤٤ -da men teut) التى أخذها عن مسرحية Laverdad Sospechoso وبها مهد السبيل لظهور الملهاة الصحيحة التى صورت الأخلاق ، وقاد ذلك النفر من زملائه الذين وجدوا إلهاما جديدا فى المسرح الإسبانى .

وكان للتأثير الإسبانى على الكتاب الفرنسيين الكوميديين فى ذلك العصر قوة جديرة بالإعتبار الكامل ؛ فقد ألف (بول سكارون Paul Scarron) مسرحية (جودليه ، أو الوصيف السيد طبعت عام ١٦٤٥ Joddet, ou La maitre valet) ومسرحية توماس كورنى Thomas Corneille) واسمها محاسن الصدف (طبعت عام ١٦٥٧ Lesengagement du hazard) وأخرى أسمها (الفلكى المزيف ١٦٥٠ La Feint astrologue) ومسرحية مجهولة المؤلف ، اسمها (الهوى العصرى . طبعت عام ١٦٥٣ L' amour ala mode) ، وقد فاضت براعة فى التندر والحيوية ، كما ألهمت غيرها من المسرحيات خارج وطنها ، فكانت مصدرا لها ، ومسرحية أخرى من خير ملاهى القرن السابع عشر وهى مسرحية سكارون وقد سميت (الوارث الأحمق طبعت عام ١٦٥٠ L' Heritier Ridicule) التى تصور تضارب العواطف تصويرا مسرحيا مرحا ، فى مناظر طريفة ، فتصور شخصية فلبين Filipin الذى يتخذ مظاهر العظمة الكاذبة وراء الاسم المستعار (دوم بدور دى بفالوس Dom Pedro de Buffalos) .

ظهور موليير ـ المسرحيات الهزلية الأولى

عاش المسرح على مؤلفات عدد طيب من كتاب الملهاة فى العقود التالية مباشرة ، ومثل طليعة هذه الجماعة : كورنى ، وبول سكارون ، ومن بعدهم (فيليب كينو Philippe Quinault) الذى افتتح مسرحياته بملهاة (المتنافسين طبعت ١٦٥٥ Les Rivales) ، ثم أنجز عملا عظيم الأهمية فى مسرحيته (ملهاة بلا ملهاة . طبعت عام ١٦٥٧ La Comedie Sans Comedie) ومثل) صامويل شابوزو Samuel Chappuzeau) صاحب النفس القلقة الذى أدلى بدلوه فى المسرح المعاصر بعدد من المسرحيات الحية، ثم راسين مؤلف مسرحية (المتخاصمين ١٦٦٨ Les Plaideurs) ، وهى قطعة من التهكم الطريف على المحامين ، ومن المؤلفين للملاهى ريموندبواسون Raymond Poisson ، وهو ممثل ألف بضع ملاهى هزلية لم تخل من براعة .

ولكن أهمية كل كتاب الملهاة فى النصف الثانى من القرن السابع عشر تتقهقر أمام اسم موليير (جان بابتست بوكلان-Jean - Baptiste Poque lin) الذى اشتهر فى عصره باسم (موليير) ، وسما فكان من أكبر كتاب الملهاة فى العالم قاطبة ، وحين بلغ الثالثة والثلاثين من عمره عام ١٦٥٥ ، سجل أول عمل هام له عرض على المسرح ، وهو ملهاة (المضطرب ، أو المصائب L' etourdi, ou Le contretemps) ، وحتى ذلك التاريخ كان يكتسب خبرة فى دور التمثيل ، وتكونت فرقته (مستر ثياتر) أى المسرح المشهور(L' illustre Théatre) عام ١٦٤٣ ، وبعد أن تكونت تجولت فى الأقاليم ببرنامج من المسرحيات الهزلية ، وشعر مؤلف المستقبل الذى وضع (طرطوف Tartuffe) ـ بعد أن مارس مهنة التمثيل ـ أنه مستعد لإضافة

مسرحيات إلى البرنامج تعبر عن مفهومه للمسرح ، وتصور دراساته الواسعة للحياة تصويراً طليقاً .

ومن المرجح أن موليير كتب مسرحية أو مسرحيتين قبل مسرحية (المضطرب) ، وإن صح هذا القول ، فإننا نجد لمحات منها فى قطعتين هما : (الحسد عند دى باربوبيه Lajalousie Du Barbouillé) و (الطبيب الطائر Le Medecin volant) التى نشرت عن مخطوط سابق عام ١٨١٩ ، فقد قام أسلوبهما على منهج الملهاة الإيطالية المرتجلة المعروفة باسم (كوميديا ولارتى) ، كما أنها شابهت المسرحية الهزلية فى العصور الوسطى ، وتصور هذه المسرحيات أسلوب الكاتب فى مرحلة التجريب ، وقد استقى فيها قوة وبراعة من التقاليد الشعبية الفرنسية ، ونفخ فيها مادة مستقاة من مصادر إيطالية لإنعاشها .

وتصور المسرحية الأولى شخصية مغفل غيور هو : لى باربوييه ، الذى تزوج (آنجليك Angelique) ، ووقع فى حيرة من أمره ، واستشار طبيباً ، ولم يستمع لما يقول له ، بل سرد على مسامعه حديثاً طويلا عدد فيه مناقبه ، وفى النهاية أراد أن يحبس زوجته عندما عادت متأخرة من سهرة ، ولكنها أوصدت الباب وتركته خارجه ، ثم يلومه والد زوجته لوما عنيفاً .

وموضوع مسرحية (الطبيب الطائر) موضوع خفيف أيضاً ، ويصور طبيباً مزيفاً . و (جورجيبوس Gorgibus) والد (لوسيل Lucile) لا يريد أن تتزوج ابنته من (فالير Valére) ، وينبرى خادم الشاب ، ويدعى (سجاناريل Sganarelle) ـ وقد قام موليير نفسه بتمثيل هذا الدور ـ ويتخذ شخصية طبيب ، ويفلح فى خداع جورجيبوس ، رغم هرائه المضحك ، ويعاون فى جمع الشمل بين المحبين . ويقدم لها جورجيبوس فروض التحية على هذا النحو :

جورجيبوس : أيها الطبيب ؛ إننى خادمك المتواضع ، ولقد أرسلت فى دعوتك ؛ لتأتى وترى إبنتى المريضة ، وإننى أعلق عليك آمالى .

سجاناريل : يقول أبقراط ـ ويردد معه جالينوس أيضاً ، وفى جانبهم الحجة القوية ، يقول الأول ـ : إنه إذا انحرف المرء فهو عليل ، وأنت مصيب ، إذ تعلق آمالك بى ، فأنا أعظم وأبرع وأحكم طبيب فى كلية الخضروات والحيوانات والمعدنيات .

جورجيبوس : كم أنا سعيد لسماع قولك هذا !!

سجاناريل : لا يدورنَّ بخلدك أننى طبيب عادى ، طبيب شعبى ، فكل الأطباء إذا ماقورنوا بى فاشلون ، وأنا صاحب مواهب عجيبة ، وأسرار شتى ، سلامك سلامك ، هل أنت شجاع يا ردريجو ؟ نعم أيها السيد . كلا أيها السيد .

بيير أومنيا سيكولا سيكولورام (Per Omnia Soecula Soeculorum) : والآن فلنتأمل قليلا (يجس نبض جورجيبوس) .

سابين : كلا ليس هو المريض ، إنها إبنته .

سجاناريل : هذا أمر غير ذى بال ، فدم الإبنة من دم الأب ، وإذا ساء دم الأب أمكننى اكتشاف مرض ابنته .

جورجيبوس : أيها الطبيب ، إننى أخاف على ابنتى من الموت .

سجاناريل : الموت !! كلا لن يحدثن هذا ، ولا يجب أن تستمتع بالموت قبل أن يصلها تشخيص الطبيب . ويعود عنوان هذه المسرحية الهزلية إلى اضطرار سجاناريل إلى تقمص شخصية

أخرى غير شخصية الطبيب ، هى شخصية أخوه التوأم المزعوم ، أثناء خداعه المتداخل ، وهو أمر يدفعه إلى سرعة خروجه من المنصة ثم عودته إليها وهو متنكر .

أما مسرحية (المرتبك) فهى أطول عمراً وأقل تصنعاً من المسرحية السابقة ، وقد انتقل موليير فيها من نطاق الكوميديا المرتجلة الإيطالية المعروفة باسم « كوميديا دلارتى » إلى نطاق كوميديا المثقفين (Commedia erudi-ta) ، وألهمته مسرحية (الرجل الذى لا يحفظ الأسرار L'inavvertito) التى وضعها (نيكولو باربييرىNicolo Barbieri) ، وقد استلهمها (كينو) قبله فى مسرحية (العاشق الفضاح L'amant indiscret) ، ولا يزيد الموضوع على عدة حلقات متصلة ، و (ليلى) عاشق (سيلى Celie)، ويريد أن يستميلها إليه،فيوافق على اندماج خادمه (ماسكاريل Mascarille) فى سلسلة من الألاعيب ، ولكن ليلى تقضى على ألاعيب هذا الوغد البارع الماهر واحدة بعد أخرى ، وتنقذ سيده من أخطاء . وتفسد هذه الخطط أحياناً لأن السيد يجهلها ، وتفسدها أحياناً لما فيها من أمانة مبالغة ، وأحياناً بسبب عقدة الحب .

ولا شك أن فنه فيها قد تقدم على فن التمثيليات الهزلية القصيرة ، وإنما غاب عنه التعقيد المسرحى ، وظلت شخصياته ضحلة الغور ، ولم تبد بعد فى الأفق طلائع المسرحية الاجتماعية الناقدة التى شهدت بعبقريته فيما بعد .

وننتقل من حلقات الحوادث فى هذه المسرحية إلى كتلة متراكمة من التعقيد فى مسرحية (ضيق الحب Le depit amoureux) التى مثلت عام ١٦٥٩ لأول مرة على مسرح (بزييه Beziers) ، وهى مسرحية نهجت نهج الملهاة الإيطالية التى ألفها (نيكولوسكى Niccolo Secchi) ، وأطلق

عليها اسم (الاهتمام بالنفس L'interesse) ، ومع أنها لم تتقدم على مسرحية (المرتبك) من ناحية الفن ، إلا أن بعض المناظر المنفصلة تدل على اتساع أفق الكاتب ومهارته المسرحية ، مثل حوادث مشاجرات المحبين ، وهى محور المسرح ، وكما فى المنظر الذى يحاول (إلبرت) فيه أن يجتذب اهتمام المتقعر الذى يسمى (ميتافراز Metaphrase)

ميتافراز : باللاتينية « منداتم تورم لورو دلجنتر »

Mandetum tuum curo diligenter

إلبرت : أى سيدى ، أريد أن ـ

ميتافراز : كلمة السيد ، [ماستر] مشتقة من [ماجستير] وكأنك تقول «أكبر ثلاثا»

إلبرت : فليدركنى الموت إن فهمت هذا الأمر ، وليكن هكذا « أيها السيد، إذن

ميتافراز : استمر فى حديثك .

البرت : سوف استمر ، ولكن كف عن مقاطعتى على هذا النحو ، حسناً يا سيدى إذن (وللمرة الثالثة ، انتبه) ، لقد سبب لى ابنى بعض القلق ، وأنت تعلم كم أحبه ؛ فقد ربيته فى عناية .

ميتافراز : أنت على حق [باللاتينية] فيليو نوت بوتست بريفرى نيزى فيليوس

flio not potest praeferri nisi filuis

إلبرت : يبدو لى أنه قرر عدم الزواج ، ويقابل كل زواج أشير به بالبرود وقلة الاكترات ، ثم يرفضه .

ميتافراز : ربما كان طبعه كطبع أخى [ماركوس تيليوس Marcus Tillius] وله فى هذا الميدان حديث مع [آتيكوس Atticus] . ويقول الإغريق أيضاً : إن [أثاناتون Athanaton] .

إلبرت : أستحلفك بالله أيها المعلم الذى لا يرعوى ، دعك من الإغريق والألبانيين والاسكلافونيين وكل الشعوب التى تريد أن تتحدث عنها ، فما شأنها وابنى ؟ .

ميتافراز : حسناً إذن ، وما ابنك ؟ .

إلبرت : ينتابنى العجب أحياناً فأتساءل : هل استعرت فى فؤاده نار الحب الخفى ؟ ففى فكره أمر ما بالتأكيد ، وقد رأيته بالأمس دون أن ينتبه ، وكان وحده فى ركن قصى من غابة غير مطروقة .

ميتافراز : فى ركن قصى من الغابة ؟ هل تريد أن تقول : ناحية منعزلة سيكيسوس secessus باللاتينية . إذ يقول فرجيل : إست إن سيكيسولوكوس est in secessu Locus .

وفى النهاية لا يقطع حبل تأملاته المتصل إلا ناقوس كبير يجلبه [إلبرت] ويطرقه عالياً عند أذنيه .

***

الطريق إلى النبوغ

قارب عام ١٦٥٨ نهايته ، وحضر موليير مع فرقته إلى القصر الملكى وحاز العطف السامى بما عرض من برامج المسرحيات الهزلية من تأليفه ومن تأليف غيره ، وقد أضاف إليها عام ١٦٥٩ مسرحيته (السيدات المتصنعات Les Precieuses ridicules) وهى مسرحية هزلية ، جد فيها

أمر جديد لأول مرة ، إذ تجلى للمؤلف أسلوب واضح ، وكانت ملهاة اجتماعية فى جوهرها ، أما فى مظهرها فلم تختلف عن مسرحياته السابقة ، فمن حيث العرض : يعتمد على خادم متنور متنكر ، ولكن كان للخادم المتنكر شخصية ترمى إلى هدف مسرحى آخر ، فقد تنكر (مكاريل) فى زى ماركيز ، ولم يكن يرمى إلى خداع شيخ واسترضاء سيدة على سيدة ، وإنما رمى إلى كشف القناع عن تصنع السيدات أنفسهن وغرورهن ، وقد وجد موليير فى حب التصنع ـ الذى غذاه القصص الرومانسى المعاصر التى لم تقف ـ هدفا جديراً بالسخرية فى صورة الملهاة الاجتماعية . لقد أراد الإمتاع ، ثم الإصلاح عن طريق الإمتاع ، وأصدر المركيز تعليماته بأن ينقل فورا إلى منزله ، ويطير صواب الفتيات ويؤخذن بما لسيادته من رقة ورشاقة ناعمة ، فتقول (كاثوس Cathos) : « فلنحضر المقاعد يا عزيزتى » . فترد (مدلون Medelon) قائلة لخادمها (المانزور Almanzor) : « احضرى ما يلزم لتبادل الحديث » ، ثم تقول للماركيز ـ لتخفى أثر خطئها حين ذكرت المقاعد على طريقة العامة ـ « باسم الرحمة . . أتوسل إليك ألا تكون قاسيا على هذا المقعد ، الذى مد ذراعيه إليك ربع ساعة ، فارو ظمأه لعناقك » .

وقد أثار هجومه على البدعة اللاهية فى المجتمع الباريسى احتجاج سيدات مختلفات فى البلاط بشدة ، مع أن موليير قد أكد لهم أنه وجه سهام النقد إلى أهل الريف السخفاء فحسب ، ولكنه شعر بأنه أمام عش للزنابير، ولزمه مزيد من الحرص ، وهو يخطو للمستقبل القريب على الأقل ، وقد رسم معالم صورة أمينة حازت نجاحا عظيما فى ملهاة (سجاناريل ، أو الديوث كما يرى نفسه ١٦٦٠ Sgnarell , ou le cocu iraginaire) ، وفيها ظن سجاناريل أن زوجته خانته ، وإنما أعوزته الشجاعة لينازل عشيقها المزعوم ، فيثير كل اعتبار للشرف ، ثم يوحى لعقله بأن يهدىء من

ثورته ، ثم يزيد غضبه ، ويصل إلى قرار أخير ، ممنياً نفسه بعمل يليق بالرجال قائلا :

« نعم لقد ثارت دمائى ، وسوف أثأر لنفسى من الوغد ؛ لن أكون جبانا، وسأبدأ بأن أخبر كل إنسان فى كل مكان بأنه يعاشر زوجتى » .

وقام موليير بجولة غير موفقة إلى حد ما فى عالم الملهاة المفجعة ، فوضع مسرحية(دون جارسى دى نافار ١٦٦١ Don Garcie de Nsvarre) . ثم عاد الممثل والمؤلف المسرحى إلى الملهاة الاجتماعية مرة أخرى فوضع (مسرحية مدرسة الأزواج ١٦٦١ L'ecole de maris) ، هى أول ملاهيه الرائعة حقا، وكانت حياتها التمثيلية طويلة ، ولم تمتز هذه المسرحية بالسهولة وتكامل المبنى الذى كان لمؤلفاته التالية ، ولكن هذه الملهاه قامت على مسرحية (أدلفى Adelphi) التى ألفها تيرنس ، وعلى مسرحية (المحبة الأمينة) التى ألفها لوب دى فيجا ، ولكن فيها الصفات التى قامت عليها شهرته الحقيقية فقد طور فيها الملهاة الاجتماعية التى تقوم على السخرية البارعة من المبالغات ، وتتوج الإدراك السليم بتاج ، ويجعل من الاعتدال الذهبى جائزة المجهود الإنسانى . وقد شابهت هذه المسرحية فى مظهرها مسرحيات (جونسون) فى اتجاهها الكلاسى الواقعى ، فقد سعى إلى التحدث بلغة الناس التى يتكلمون بها ، وصور أعمالهم التى يعملونها فى إطار خيالي ، ولكن بين الكاتبين فرقا أساسيا ؛ فقد اتجه جونسون بكل قواه إلى خلق فن الهجاء الساخر ، الذى هدف إلى النيل من أنماط الحماقات التى عرفها خيرا من غيرها ، وهدف إلى إثارة وابل من الضحك الكوميدى على الحماقات التى اعتبرها عدو المجتمع وبناته ، وكان محور جونسون بذلك محورا ذاتيا أما « موليير » فقد اتجه صوب مجتمعه الذى انتسب إليه .

وكان بناء مسرحية (مدرسة الأزواج) آليا بعض الشىء ، على أن طريقته الخاصة ممثلة فى مناظرها ؛ ففى بدايتها الأولى تظهر أمامنا الشخصيتان الرئيسيتان وهما (آريست Ariste) ، الذى يعتقد أن الفرد خاضع لتقاليد الجماعة ، وأخوه (سجاناريل) الذى يصر ببلاهته على التعبير عن ذاته فحسب ، فيقول آريست : « يجب أن نسير مع الأغلبية ، فلا نكون مارقين، وكل أمر مبالغ فيه ضار ، وعلى كل عاقل ألا يتكلف فى ملبسه أو كلامه ، بل عليه أن يمشى على عادات زمانه المتطورة » . وقد صور هاتين الشخصيتين تبعا لصلتهما بقاصرتين تحت وصايتهما ، أما القاصر الأولى فهى (إيزابيل Isabelle) التى يرعاها (سجاناريل) ، والثانية هى (ليونور Leonore) التى يرعاها (آريست) . ويمنح آريست ليونور حريتها، فهو يمشى وفق تقاليد المجتمع ، أما (سجاناريل) الآتى الفردى الميول ، صاحب الإرادة المتزمتة فيفرض إرادته على إيزابيل . وتدور معظم حوادث المسرحية حول هذه الفتاة التى أزعجها ما ضربه صاحبها عليها من قيود ، وفى النهاية تخدعه وتتزوج (فالير Valére) الذى اجتذبها بعطفه عليها ، وهكذا يظل (سجاناريل) ـ اليائس ، والكاره البشر ـ يلعن النساء، وقد زاد عداؤه للناس .

ثم ظهرت مسرحية بعد (مدرسة الأزواج) هى (المملون Les Facheux) وكانت ذات ظلال أخف من سابقتها ، وقد عرضت فى صورة ملهاة راقصة موسيقية من نوع (الكوميدى باليه) ومثلت أمام عام ١٦٦١ ، وبعدها بفترة قصيرة ظهرت مسرحية (مدرسة الزوجات L'ecole des Femmes) وقد خطا موليير فيها خطوة ملحوظة فى فن الملهاة ؛ إذا بالغ موليير ـ من قبل ـ فى إبراز العنصر الجدى فى مسرحية مدرسة الأزواج ، ولو أن مناظر كثيرة امتازت بالروعة ، فكادت أن تكون بحثا موضوعيا . أما هذه المسرحية الثانية ، فقد

نفخ فيها الحياة بما أتاح لها من حرية أكبر ، ولما اتسم به تحليل الشخصيات من حيوية . ويمكننا أن ندرك الفرق بين الملهاتين بالمقارنة بين شخصيتى (آريست) و (سجاناريل) فى المسرحية الأولى ، بين (كريسالد) و(أرنولفى) فى المسرحية الثانية ، فالنماذج أساسها واحد ، ولكنها أكثر غنى، وأرق إنسانية فى المسرحية الثانية ؛ فأرنولفى انفرادى عنيد ، وإنما لا توجه أعماله فلسفة معينة ، بل يظهر فى صورة أنانى طموح معتد بنفسه ، ولا يبدو (كريسالد) بوقا يمثل وجهة نظر فى الحياة فحسب ، وإنما بدا رجل دنيا ، باشا لا يأبه بمتاعب الحياة ، وحين تبدأ المسرحية نرى أرنولفى الذى أطلق على نفسه اسم (م . دى لاسوش M. de la Souche) كى يتألق نجمه فى المجتمعات الراقية ، وأراد أن يتزوج القاصر تحت وصايته ، والتى سميت باسم (آجنز Agnes) ، وكانت فى ذلك الحين جاهلة بشئون الدنيا . وقد آمن صاحبنا بأن المرء الذى لا يريد أن يصير ديوثا ، عليه أن يتزوج مثل هذه الفتاة الجهول ، ويبقيها كما هى . وقد آمن برأيه فهو يقول : « إننى خبير بكيد النساء وألاعيبهن البارعة لخداعنا ، وإنى لأعلم بأنهن يخدعننا على الدوام بمهارتهن ، لذا اتخذت الحيطة لحوادث الزمان ، وسأختار زوجتى امرأة ذات بساطة ، جاهلة بما يكفى لإنقاذ الوجه من عواقب الشر » ولا يفلح (كريسالد) حين يطلع صاحبه على تجاربه فى الدنيا فى اقناعه برأيه ، بل لا يؤمن بقوله بأن أى أمرىء لا يأمن على نفسه ، ولا برأيه فيمن يريد الزواج ـ الذى يجب عليه ألا يزعج نفسه بالتفكير فيه أكثر مما يستحق ـ والأمر المضمون الوحيد ، هو عدم الزواج بتاتا » .

ويتطور سير الحوادث فى المسرحية ، فنرى (آجنس) الساذجة ، وقد داعبت أوتار قلبها الصغير البرىء أنغام الهوى التى عرفها (هوراس Horace) فى مغازلاته الرقيقة ، ويوجد بين هذا الشاب وبين بطل مسرحية

(المتعثر) شبه ؛ إذ أنه كاد يقضى على خطته الناجحة فى الحب حينما بدأ يثق فى (أرنولفى) دون أن يعلم أنه وصى عليها ، ويبدو المنظر الهام الذى يلتقى فيه آجنس مع أرنولفى لأول مرة كاملا فى بساطته .

أرنولفى : ما أجمل السير على الأقدام !

آجنس : حقا ما أجمله !

أرنولفى : ما أحسن الجو فى هذا اليوم !

آجنس : نعم ما أحسنه !

أرنولفى : حدثينى ما أخبارك اليوم ؟

آجنس : ماتت الهرة .

أرنولفى : وا أسفاه ! . ولكننا سنموت جميعا ، ويجب على كل إنسان أن يفكر فى نفسه . هل سقط المطر أثناء غيابى فى الريف ؟

آجنس : كلا

أرنولفى : هل نال منك السأم ؟

آجنس : أني لا أشعر بالسأم أبدا .

أرنولفى : فماذا صنعت فى هذه الأيام التسعة ، أو العشرة ؟

آجنس : صنعت ستة قمصان للنوم ، وستة قبعات للنوم ، فيما أذكر .

ثم يرغمها على الاعتراف ، فتخبره بصراحة وجلاء أنها رأت هوراس من شرفتها ، وأنها قابلته بعدئذ ، فيصرح لها بعزمه على الزواج منها ، ثم يتلو على مسامعها فقرة من كتاب عنوانه : « أحكام الزواج ، أو واجبات الزوجة ، وأعمالها اليومية » ، لكن حبها نما ، وكلما نما نزعت عنها ثوب الحماقة الساذجة ، وتحول [أرنولفى] من مجرد راغب فى امتلاك زوجة ساذجة ، إلى

عاشق وفىٌّ فى هواه ، ولكن محاولاته تذهب أدراج الرياح ، ويتحول الموضوع تحولا مفاجئاً ، ويهب آجنس حريتها فى النهاية ، لتتزوج هوراس .

وقد أحدثت هذه المسرحية ضجة لتوها ، وأثارت عليه عددا من الأخلاقيين ونقاد الأدب ، الذين هاجموا موضوعها وأسلوبها ، مما جعل موليير يتحول إلى التاريخ المسرحى ، فأضاف إلى برنامجه من المناظر الكوميدية أول مسرحية ،اسمها [نقد مدرسة الزوجات ١٦٦٣ ، La Critique de L'école des femmes] ، وتصور (كليمين) وهى تتكلف الإغماء بعد مشاهدة المسرحية السابقة ، بينما تدافع عن المسرحية [أورانى Uranie] التى تحمل على ما حولها من قيود ، وتوافقها [إليز Elise] ساخرة، بينما يرى موكيز أنها كانت مسرحية سخيفة ؛ كلها دارجة جدا ، أما الشاعر [لسيداس Lysidas] فيمتدحها ، ثم يكشف عن رأيه بأن مثل هذه الكتابات ليست ملاهى صادقة ، وقد سجل موليير دفاعه على لسان [دورانت Durant] فبين أن ما حظيت به المسرحية من الاستحسان العام خير شاهد على قيمتها وسلامة إدراكه ، وقد بين فيها أن أسس الفن لا يمكن قوانين نهائية ، فيقول : « أريد أن أعلم : أليس الإمتاع هو القاعدة الأولى ؟ وهل ضلت درجة حققت هذا المبدأ سواء السبيل ؟ » .

واستمرت الخصومة ، وأخرج (إدمى بورسو Edmé Boursault) لدى فرقة [أوتيل دى بوربون] مسرحية الرسام ، أورد ناقد على « مدرسة الزوجات » (Le Portrait du Peintre ou La contre critique de L'ecole femmes) ورد عليه موليير فى مسرحية [قطعة مرتجلة فى فرساى ١٦٦٣ L'impromptue de Versailles] التى اجتمع فيها الممثلون للمران، وصنع موليير اتجاها تاريخيا آخر ؛ هى فكرة إدخال مسرحية فى مسرحية ؛ وربما عرفت هذه الفكره من قبل ؛ ولكن ما صنعه موليير هو أول

صورة لتجربة مسجلة ، صور فيها ـ بطريق التمثيل فى فرقة [أوتيل دى بوربون] ـ شخصية بارزة واحدة هى شخصية [بريكور Brecourt] الذى عبر عن الاتجاه السليم ، « وهو يقول : إن الكاتب لا يصور شخصيات ساخرة ؛ إذ أن رسالة الملهاة هى تصوير معايب الناس تصويرا عاما ، لاسيما عيوب العصر ؛ لذا يجب على الكاتب أن يظل متحررا من تلك القيود التى يريد أن يقيده بها نفر تافه من الكتاب ، عجزوا بدورهم عن تمييز ما صوره من علاج يصلح به المجتمع » .

انتصار فن الملهاة

بعد ظهور هاتين المسرحيتين مباشرة ، ظهرت ملهاتان راقصتان من نوع الكوميدى باليه الخفيف ، وعنوان الأولى (زواج بالإكراه Le mari- Force age) والثانية أميرة إليد La Princesse d, Elide) التى مثلت عام ١٦٦٤ ، وقد مثلت الأولى فى اللوفر ، والثانية فى فرساى ، ولا تستحق واحدة منهما كثيرا من الاهتمام ، ولو أن شخصيته « سجاناريل » ظهرت فى المسرحية الأولى ، فصورته وهو يتطلع ببصره إلى الزواج ، ولما رأى ميلا من زوجة المستقبل إلى المغازلة وقف آخر الأمر مشمئزا من مجرد كلمة الزفاف ، وقد صور المسرحية فى أسلوب حى مرح .

وكلف موليير فى ذلك العام بالمشاركة فى ملاهى البلاط للمرة الثالثة ، ولم يقدم مثل هاتين الصورتين العابرتين ، وإنما ساهم بعرض رائع فى فرساى باسم « مباهج الجزيرة المسحورة Plaisir de L"ile enchanté » ، الذى كان صورة أولى للملهاة عميقة تفيض بالمرارة التى صورها فى « طرطوف أو المحتال » . ولا يمكننا اليوم أن نحدد ما بين الصورة الأولى لهذه الملهاة والصورة التى نتداولها اليوم ، وبعد أن عرضت فى البلاط ، لم تعرض مرة

أخرى إلا عام ١٦٦٧ ، ثم ألغى عرضها العام حتى ١٦١٩ ، ويدل هذا على بقاء المادة الأساسية للملهاة التى نشهدها اليوم .

وقد حقق فيها الجمع بين الملهاة وبين هدفه تماما ، فانتقل فيها من تصوير الحماقة إلى تصوير الرذيلة ، مصورة فى طرطوف ، ذلك المنافق الشهوى الأنانى الذى عبث بالسذاجة ، بعد أن لزم [أرجون Orgon] المتبلد الفهم ، وبعد ذلك أقحم نفسه فى أسرته ، هددها بكارثة أكيدة ، وقد كشفت زوجة أرجون بفطرتها الأمينة عن حقيقة دوافعه ، وما انطوت عليه نفسه من شهوة وغرور ، وأدى هذا إلى نزع قناعه عنه ، ثم افتضاحه ، ثم خيبته ، فجزائه . وتعتبر الملهاة عملا عبقريا من الناحية الفنية ، فلا يظهر طرطوف أمامنا فصلين تامين ، وإنما يصور لنا تصويرا قويا من إشارات الشخصيات الأخرى إليه ، وتنجلى ملامحه بقوة فائقة ، بحيث كان لظهوره فى النهاية أثر فائق ، وقد امتدحته ـ فى الفصل الأول ـ أم أرجون مدام برنل Madame Pernelle العنيدة ، أما حقيقة طباعه فترد فى لمحات عبارات حفيدها [دامى Damis] والخادمة [دورين Dorine] . وهكذا ترسم صورة كل أعضاء الأسرة فى دقة لا تبارى ؛ فنفهم شخصياتهم قبل ظهور الشخصية الرئيسية تماما ، وحينما تظهر يكون لها أبعد الآثار ، وقد وقفت الخادمة على المنصة حين دخل ، ولما لمحها ، تحول إلى خادمه مباشرة قائلا : ـ

طرطوف : هات لى قميصى المصنوع من الشعر يالوران [Laurent] وإلى بسوطى ، وأرجو أن يشملك الله برعايته ، ولو أتانى زائر فقل له : إننى ذهبت إلى السجون أوزع صدقاتى . [يتجه إلى دورين] ماذا تريدين ؟

دورين : أن أخبرك .

طرطوف : [وهو يتناول منديلا من جيبه] يا إلهى ، قبل أن تتكلمى ، أرجوك أن تأخذى هذا المنديل .

دورين : ماذا هنالك ؟

طرطوف : لتخفى به هذا الصدر ، فإننى لا أحتمل رؤيته . . مثل هذه الشئون تؤذى النفوس ، وتثير الخواطر الآثمة .

وبعد ذلك مباشرة ـ تقريباً ـ نشهده يغازل « ألمير » زوجة « أرجون » ، ويخبر الإبن أباه بالأمر ، وهنا يكشف طرطوف عبقريته ، فلا ينكر التهمة ، بل يعلن بلهجة تفيض بالتقوى أنه « مذنب شرير آثم تعس » ، وحينما يتحول أرجون نحو ابنه غاضباً نراه يلوم صديقه لوما ينم عن شهامة ، فيقول له :

« دعه يتكلم ، إنك تتهمه زورا ، وخير لك أن تصدق ما يقول ، ولم ترضى عنى وتوافقنى على ما أرى فى هذا الأمر ؟ أو تعلم ما يمكننى أن أعمله فى النهاية ؟ هل تصدق مظاهر الناس ؟ أتعتقد أننى تقى بسبب ما ترى ؟ كلا كلا ، لقد خدعتك المظاهر ، ولست ـ وا أسفاه ـ خيرا مما يظنون، كل امرىء يعتقد أننى صالح بلا شك ، والواقع أننى غير جدير بشىء » ثم يقول لدامى : « نعم أيها الغلام العزيز ، تكلم ، سمنى غادرا حقيرا فاسدا، ولصا ، وقاتلا ، بل ارمنى بركام من الأسماء القبيحة ، فلن أكذبك، فإنى جدير بهذه النعوت جميعاً ، وهأنذا أركع على ركبتى تحت وطأة العار الذى جرته علىّ جرائم حياتى الآثمة « ويركع » .

ولا ينكشف أمره إلا حين ينصح « أرجون » بالاستماع إليه وهو يواصل

مغازلته « ألمير » ، فيسمعه وهو يتظاهر بإقناعها بأنها تستطيع أن تضاجعه بلا خطيئة « لطهر مقصده » ، بل لا يتراجع فى هذا الموقف ، ويكاد ينجح فى القضاء على « أرجون » لولا تدخل الملك مباشرة لإنقاذه .

وقد اقترب مجال هذه المسرحية من مجال مسرحية « جونسون » التى تسمى فولبونى ، ولكن المسرحية الإنجليزية لا نجد بين شخصياتها شخصية جديرة بالاحترام ، وشخصياتها مصورة فى صور مبالغ فيها ، وأما صورة الحياة العائلية ـ كما صورها موليير ـ فهى تطابق الحياة ، ويضىء فيها جانب الخير كما يضىء جانب الشر ؛ رغم تصويرها المثالى . فمدام (برنل) نموذج لامرأة متدينة عجوز ، وأرجون نموذج لأحمق مستغل أبله ، وألمير زوجة تؤثر المضايقة على حدوث الاضطراب العائلى ، ودورين خادمة صغيرة السن ، حادة النظرة ، ورالى شاب أمين عاجز عن إظهار عواطفه ، ولا يهتم بمطالب المجتمع حين تشاهد « فولبونى » ولكن موليير فى طرطوف يرمى إلى بعض الضحك لينذر رفاقه من خطر ماحق .

وبينما نرى فى طرطوف صورة للمنافق ، نرى موليير يصور صورة أخرى فى مسرحية « دون جوان ، أو الوليمة الحجرية Don Juan , ou le festin de pierre) ، وهى صورة الكافر الذى لا يهتم بالأخلاق التقليدية ، ولكن له نفس مقدامة تدفعه نحو الكارثة ، ويحيط بالبطل مجال من السخط الدائم ، فكأنه فاوست ، الذى يبحث عما يعجز عن بلوغه ، بطريقة أخرى فهو يقول :

« إن متعة الحب الحقيقى فى تنوعه ، إنها المتعة التى تشعر بها وأنت تستولى على فاتنة صبية ولها أثر بعيد ، وتشهد كل يوم ما أحرزت من تقدم تدريجى ، وأنت تكافح بالمواصلات والدموع والتنهدات ، الخجل المتمنع

لقلب يستعصى على التسليم ، ثم تزيل العقبات الصغرى التى تعترض سبيل عاطفتنا شبرا فشبرا ، وتتغلب على أصوات الضمير الذى تفاخر به وأنت تصحبها خطوة خطوة حيث تريد ، وحين يتحقق الغرض ، لا يبقى لنا بعد ما نتمناه ، ويزول ما كان للحب من جاذبية ، وما علينا إلا أن ننام ـ بعد أن روضنا العاطفة ـ حتى يثير عاطفتنا هدف جديد مماثل ، ليضع أمامنا ميدانا يجذبنا إلى الفوز بنصر جديد آخر ، « إننى أجد لذة الغزاة الفاتحين وهم ينتقلون من نصر إلى نصر ، ويعجزون عن وضع حد لرغباتهم» .

وقد لزمه (سجاناريل) الهياب ، وصورت جوانبه المختلفة ، وقد انتهى ـ كما انتهى أمر طرطوف ـ بارتداء ثياب المنافق ليحقق ما صبا إليه ، ودفعه إثمه الأخير إلى سعير الجحيم ، أما سجاناريل فقد ظل وفيا لروح الملهاة ، ولم يفكر إلا فيما بقى له من مال عند صاحبه ، فقده إلى الأبد فيقول : « أين أجرى ؟ أين أجرى ؟ إن فى موته تعويضا للجميع ، من سماوات غاضبة ، وقوانين منتهكة ، وأسر نالت منها المعرة ، وفتيات تحطمن ، وزوجات أضلهن ، وأزواج دفعهم إلى مهاوى اليأس ، الكل راض ، وأنا وحدى سأسقى . أين أجرى ؟ أين أجرى ؟ أين أجرى ؟ » .

ثم ظهرت مسرحية أكثر إشراقا ومرحا ، هى مسرحية (فى الحب الطبيب L'amour medecin) التى مثلت عام ١٦٦٥ ، وقد صارت جزءا من ملهاة راقصة طويلة ، ولا تختفى فيها ألوان المرارة التى ظهرت فى المسرحيتين السابقتين ، رغم ما فيها من مرح . وموضوعها الرئيسى بسيط ، فابنة سجاناريل التى تسمى (لوسيند Lucinde) تدعى المرض ، كى تتقدم علاقتها بحبيبها (كليتا ندر) ، وقد دعى لعلاجها أربعة من الأطباء المتباهين ، وقد قضى هؤلاء وقتاً طويلا فى حديث ممل عن الجوانب

الاجتماعية لمهنتهم ، وارتدى كليتاندر فى النهاية زى طبيب ، وصرح بأن آلام (لوسيند) عقلية ، وأشار على (سجاناريل) بأن عليه أن يدخل عليها بعض المرح ويقول :

كليتاندر : فمع هذا ، علينا أن نتملق خيال المرضى ، وقد لمحت علامات اضطراب عقلى عند ابنتك ، وربما تفاقم هذا الأمر إن لم يسعف بالدواء العاجل ، وسوف أفيد مما تتخيل ، فقد أخبرتها بأننى جئت أسألك أن تزوجها لى ، فتغير وجهها برهة ، ثم انفرجت أساريرها ، ولمعت عيناها ، وإذا استمرت فى هذا الوهم بعض الأيام ، فسوف تجدنى قد شفيتها .

سجاناريل : حقا إننى راغب فى هذا الأمر جدا .

كليتاندر : وبعد هذا سوف نستعمل الأدوية الأخرى لعلاجها تماما من هذه الأوهام .

سجاناريل : حقا ؟ حسنا يا ابنتى ، هاك هذا السيد الذى يريد أن يتزوج منك ، وقد قلت له : إننى راغب فى هذا جدا .

لوسيند : وا أسفاه ، وهل هذا ممكن ؟

سجاناريل : أجل

لوسيند : أحقا ما تقول ؟

سجاناريل : أجل . أجل .

لوسيند : (مخاطبة كليتاندر) : ماذا تقول ؟ أحقا تريد أن تكون زوجى ؟

كليتاندر : أجل .

لوسيند : وهل وافق أبى على هذا الزواج ؟

سجانارل : نعم يا ابنتى .

لوسيند : آه ما أسعدنى حقا ، إذ صدق قولك .

كليتاندر : إياك والشك فى لحظة واحدة ، فإن محبتى لك ليست بنت اليوم وقد تمنيت أن أكون زوجا لك ، فأقبلت لهذا الأمر ، وإن رغبت فى معرفة الحقيقة ، فهى أننى قد لبست ردائى هذا للتنكر ، وقد مثلت دور الطبيب لأظفر بما أريد .

لوسيند : إنك تقدم لى برهان المحبة الخالصة ، وإننى أدين لك بجميل لا حد له .

سجاناريل : (فى جانب) : ياللك من فتاة حمقاء ! حمقاء ! حمقاء !

لوسيند : إذاً فأنت راض يا أبتاه عن هذا السيد ، وتوافق أن يكون زوجى ؟

سجاناريل : أجل ! أجل ! هيا أعطنى يدك ، وأنت يا سيدى أعطنى يدك أيضا .

كليتاندر : (متراجعا) : ولكن يا سيدى . .

سجاناريل : (وهو يكتم الضحك) : كلا كلا ! وإنما هذا (ويقف عن الضحك) لكى تهدأ نفسك وتنعم بالا . تصافيا ! هاكما ، والأمر قد انتهى .

كليتاندر : إليك هذا الخاتم برهان وفائى ، وقد وهبته لك !

(إلى سجاناريل) : إنه خاتم به سحر الأفلاك ، ويشفى من كل ما يتوهمه العقل .

لوسنيد : فلنعقد العقد حتى لا يبقى شىء .

كليتاندر : واأسفاه ! سوف أفعل هذا إن شئت . (فى ناحية إلى سجانارل)
سوف أدعو كاتب الدواء ، وأخبرها بأنه موثق العقود.

سجاناريل : حسناً .

كليتاندر : أيها القوم ، ادعوا موثق العقود الذى أحضرته معى .

لوسيند : أحقاً تقول ؟ هل أحضرت معك موثق العقود ؟

كليتاندر : نعم !

لوسيند : ما أسعدنى !

سجاناريل : يا للفتاة الحمقاء ، الحمقاء ، الحمقاء !

وقد أتبع مسرحية (فى الحب الطبيب) بمسرحية (كاره البشر Misanthrope ١٦٦٦) التى يعتبرها كثير من النقاد أعظم أعماله ، وفيها زادت نظرته الكوميدية إظلاما ، وصارت تقديراته للبشرية أعمق فلسفة ؛ وقد أقام دراسته فيها على أساس التناقض البشرى بين مطالب الإنسان كفرد ومطالبه بصفته حيواناً اجتماعياً ، ونرى فيها (ألسست Alceste) هو شخصيته الرئيسية ، وهو يشبه ـ عن كثب ـ شخصية صاحب النزعة الفردية فى مسرحية (مدرسة الأزواج) ولكن تحليله فى هذه المرة دقيق بعيد الأثر ، وقد أثار حفيظته وغيظه ذلك الأدب الأجوف الذى لزم الحياة الاجتماعية ، وتساءل : « لم يثنى الإنسان على قطعة من شعر بائس إذا سئل عنها ؟ ولم ينحنى ويبتسم لشخص لا يريد أن يراه مرة أخرى ؟ ولشد ما انزعج عندما اتجهت عاطفته نحو سليمين (Celiméne) تلك الأرملة الشابة ، والسيدة الغزلة المرحة اللعوب ، وقد شغل الجزء الأكبر من الملهاة بتتبع حماقاتها منكراً لها ، وما ناقض ذلك من رغبة فى تملكها ، وتتعارض مع شخصيته شخصية

(فيلنت Philinte) صاحب الطبع الحلو المطمئن المهذب ، الذى يعترف بما فى العلم من أباطيل ، ولكنه مهيأ لقبول مسالكها ، ومسايرة تقاليدها ، وقد رسم الصورة دقيقة متزنة ؛ « فألسست » مندفع بدوافع الإعجاب مع العطف ، وعندما يقارن بسليمين ، يبدو أميناً كاملا جديراً بالإعجاب ، ولكنه يهدد أصدقاءه على الدوام من حيث هو فرد ، ، والسبيل المنطقى الوحيد له وللمجتمع الذى ينتمى إليه هو أن يذهب وحده إلى صحراء ، وهذه نهاية (ألسست) فى الحقيقة ؛ أما صورة (سليمين) فرسمت بالتفصيل، ولكن شعور (ألسست) بتفاهتها لم يتغلب على محبته لها ، فوافق على العفو عنها ، على أن تتبعه إلى المعزل الذى أقسم أن يعيش فيه ، ولكن سليمين تصر على اتجاهها ، وتقول : « ماذا تقول ؟ أنبذ الدنيا قبل شيخوختى ، وأذهب لأدفن نفسى فى صحراء ؟» ويناقشها (ألسست) قائلا :

« إذا جاوب حبك حبى ، فما شأنك فى الدنيا ؟ ألا تنحصر رغباتك فىّ ؟ » .

سليمين : إن العزلة فى سن العشرين تفزعنى ، ولا أجد فى فؤادى من العظمة وإنكار الذات ما يسلمنى لهذا المصير ، وإذا كان تقديم يدى هدية لك يرضى رغباتك ، فأنا راضية ، والزواج . . . »

وقد رفض (ألسست) هذه المنة غاضباً ، وانتهت المسرحية برحيله . أما (فيلنتى) و (إليات) فيستعدان للزفاف المعقول ، بينما تعتكف (سليمين) تمهيداً لاقتناص قلوب أخرى بلاشك ، وكل هذه الشخصيات عاقلة ، ولكن التوازن فى هذه المسرحية بارع حتى النهاية ، وترد لمحة مؤثرة فى كلمات البطل الأخيرة « أما

أنا » فقد غدرت بى كل النواحى ، وسحقنى الظلم سحقاً ؛ لذا سأهرب من حفرة تشيع فيها الرذيلة ، وأنظر فى أنحاء الأرض علنى أجد ركناً موحشاً يوفر للمرء الحرية والكرامة » .

مسرحيات موليير الأخيرة

ويعود الضحك والمرح الطلق مرة أخرى فى ملهاة (طبيب بالإكراه ١٦٦٦ Le medecin malgre lui) وقد دفع فيها قاطع أخشاب اسمه (سجاناريل) على القيام بدور الطبيب خطأ ، وقد أرغم على ذلك أول الأمر، ومع الزمن وجد فى نفسه من الجرأة ما يكفى لمواصلة الخدعة ، وقرر أن الطب خير من قطع الأخشاب . وقد ادعت مريضته أنها خرساء ، وتبادل «سجاناريل » الحديث الآتى مع « جيرونت » أبيها ، الذى يتساءل عن علة مرض ابنته :

سجاناريل : لا شىء أهون من هذا ، فإن مرضها يعود إلى عجزها عن الكلام .

جيرونت : أجل فتكرم بإخبارى لم عجزت عن النطق .

سجاناريل : ـ يقول ذلك خير كتابنا ـ إنه ناجم عن وجود عائق فى وظيفة اللسان .

جيرونت : فما هذا العائق فى لسانها ؟

سجاناريل : يقول أرسطو أعاجيب فى هذا المقام

جيرونت : إننى أصدقك .

سجاناريل : أجل ، لقد كان رجلاً عظيماً .

جيرونت : بلا شك .

سجاناريل : كان عظيما من كل ناحية . (يرفع ذراعه فوق هامته) ، بل أعظم منى بهذا القدر ، وأعتقد أن هذا العائق كان به أمزجة خاصة ، أمزجة لاذعة ، لأن الأبخرة التى يبعثها الزفير الناجم عن العلل - فى الحقيقة - هل تفهم اللاتينية ؟

جيرونت : كلا ألبتة .

سجاناريل : ألا تفهم اللاتينية ؟

جيرونت : كلا .

سجاناريل : (مندفعا بحماس كاريكياس أركى تورم كتالا ماتوس سنجيولا
ريتير نوميناتيفو هيك موزا-Cabricias arethuram Catalama
bonus bonaبوناس - بونا - بونم - ديوس-tus Singulatariter
Noimenativo (أى ربة الشعر) , bonum. Deus Saneuts
سابكتس - استانى أوراثيو لا يناس - اتيام نعم -haec musa,
Etiam أجل -Qure (لم) Quixa substantivoكواري - لم - كوا
ولستانتتفو - ادجكتيعم - كنكوردات - أن جنرى - نومروم أت
et adjectivum, concordat in generi nomerum etكازوس
. casus

جيرونت : ليتنى تعلمت اللاتينية .

جاكلين (الممرضة) : ما أذكاه !

لوكاس (زوجها) : ما أبرع قوله ! إنى لا أستبين ما يعنى !

سجاناريل : والآن ، فإن تلك الأبخرة التى حدثتك بشأنها ، تمضى من أيسر الكبد ، إلى اليمين حيث يوجد القلب ، أما الرئتان ، واسمهما باللاتينية أرميون Armvon ، فتتصلان بالمخ ، واسمه بالإغريقية نازموس Nasmus ، بطريق تجويف يسمى كونكاف فين Concave Vien وبالعبرية قوبيل Cobile ، فيقابل الأبخرة المذكورة فى طريقه ، وهى تملأ التجويف البطنى ventride فى الجزء المسمى أوموبلات Omoplate . أما هذه الأبخرة المذكورة ـ وأرجوك أن تعى ما أقول ـ إن هذه الأبخرة المذكورة تحدث ضرراً من نوع خاص ، أرجوك أن تعى ما أقول .

جيرونت : أجل .

سجاناريل : تحدث شرراً ناتجاً عن ـ أرجوك أن تعى ما أقول ـ

جيرونت : إننى منصت إليك

سجاناريل : ناتجاً عن عنف هذه الأبخرة التى نشأت فى تجويف الجزء الذى يسمى ديافراجم Deiaphragm ، أما هذه الأبخرة ، أو باللاتينية أوساباندس Ossabandus, ، نكويوس ـ نكوير ـ بوتارينوم ـ كويبا ـ ميلوس Nequeis, Nequer, Potarinum, Quipsa وهذا ما جعل ابنتك خرساء .

ولما لاحظ جيرونت أن سجاناريل قد ذكر أن القلب فى الجانب الأيمن ـ مخطئاً ـ انبرى سجاناريل لما يليق بالمقام ، فقال القول المشهور : « لقد تناولنا كل هذه المسائل بالتغيير » « نعم كان الأمر هكذا من قبل ، ولكننا غيرنا كل هذا ، فنحن نمارس الطب اليوم بأسلوب جديد تماماً » .

جيرونت : إننى لم أعلم بهذا الأمر من قبل ، أرجوك أن تتجاوز عن جهلى .

***

ثم ظهرت عدة مسرحيات بعد ذلك ، وربما حق لنا أن نتجاوز عن بعضها : مثل مسرحية « الصقلى » أو الهوى المصور سنة ١٦٦٧ Le Sici-lies, ou Lamour Peintre وهى نوع للأوبرا الكوميدية قبل ظهورها ، ومثل مسرحية « أمفتريون سنة ١٦٦٨ Amphitryon » ، ما عدا دور «سوزى Sosu » النابض بالحياة « الذى كتبه لنفسه » ، وهى مسرحيات لا تضيف مادة كثيرة إلى ما أنتج ، وينطبق هذا القول على مسرحية « جورج دنـدن أو الـزوج الحائر ١٦٦٨-Georges Dandin ou le mari Confon-du » ـ مع ما تفيض به من حيوية ـ فهى استطراد لمسرحية « غيرة باربوى ، مع تطوير الشخصيات ، وتصوير مجال اجتماعى أكثر رسوخاً .

أما مسرحية « البخيل ١٦٦٨ L' avare » فقد شابهت مسرحية (أمفتريون) ، وموضوعها مستمد من مسرحيات (بلوتس) ، وكان هدفه (أولولوريا Aulularia) ،وكانت هذه المسرحية أبرع من المسرحيتين السابقتين اللتين عرضتا فى نفس العام ، إلا أن مستواها فى البراعة دون مستوى مسرحيتى (طرطوف) و (كاره الإنسانية) ، فقد صور فيها البخيل (هرباجون Horpagon) تصويراً هزلياً ، وارتبك الموضوع نوعاً ما . ويخيل للمرء أمران هما : أن موليير لم يكن فى أسعد أحواله وهو يصور البخل ، على عكس بن جونسون الإنجليزى فى هذا الشأن ، وأنا نكاد نشعر بيد موليير وهى تهتز وتضعف ، هذا من ناحية ، ولكن هناك ناحية أخرى طريفة ، انصرف فيها المسرحيون الفرنسيون عن التقيد بالأصول ، فقد خلق للعجوز أسرة كبيرة ، ولم يتركه فى عزلته وحيداً ، ومن أفراد هذه الأسرة (الميتروجاك

(maitre Jacques) ، فهو تحفة من تحف الصور الكوميدية ، ويعمل طباخاً وسائقاً معاً ، ويرتدى سترتين ، فهو على أهبة القيام بواجبيه، وقد اجتمعت فى نفسه النية الطيبة ـ مع بعض الغباوة ـ فكان مصدر معظم ما أثارته المسرحية من ضحك .

ثم ظهرت مسرحية من الملاهى الراقصة المعروفة باسم الكوميدى باليه ، عنوانها (المسيو بورسونياك ١٦٦٩ monsieur Pourceaugnac) ، وهى سجل فكه للمغامرات الشاقة التى يقابلها محام ريفى بين القصابين المحترفين فى باريس ، وقد جرب موليير الأوبرا الكوميدية ، ورفع أسلوبها عما كانت عليه فى مسرحية (الحب خير مداو) وفى (العظماء من العاشقين ١٦٧٠ Les amauts magnifi Ques) ، ولكنها كانت متوسطة الجودة ؛ وفى مسرحية (سيد من الطبقة البورجوازية-Le Bourgeois gentille homme) التى أخرجت فى العالم ذاته ، برع فى تصوير السيد جورادان .

وهى تصور تاجرا من الطبقة الوسطى جمع ثروة صغيرة ، وأراد أن يتألق فى الدوائر الاجتماعية ، وقد بدا مرتدياً معطف البيت ، وطاقية النوم ، إذ قيل له : إن السادة يلبسون عادة هذا الزى فى الصباح ، وأخذ يرتع فى بهجة ساذجة بين معلم الرقص ، ومعلم الموسيقى ، وقد استأجرهما لتعليمه ، ولكن لا يلبث مدرسو الدروس حتى يأخذ بعضهم برقاب البعض ، وكل منهم ينوه بأهمية اختصاصه ، وتفوقه على زميله ، ويندفع معلم الفلسفة نحو رفاقه ـ وقد صار بطل المنصة ـ ويسأل صاحب الدار : هل تفهم معنى هذه العبارة : نام سينى دكترينا فيتا أيست كوازى ايماجو-Nam sine doctrina vits est Quasi mortis imago .

وإنك بلا شك تعرف اللاتينية ، فرد عليه المسيو جورادان قائلا : « نعم ،

ولكن عليك أن تستمر وكأنني لا أعلم هذه اللغة ، فلتشرح لى ماذا تعنى » فقال : « بدون المعرفة تبدو الحياة كالموت » ، فيقول السيد جوردان : « لقد أصابت اللغة اللاتينية ، وذكرت الحقيقة ». ويلى هذا درس مضحك بلغ القمة فى قول جوردان المشهور ، بأنه كان يتكلم نثرا طول عمره ولا يدرى ، وقد انسجمت تلك المسرحية الواقعية مع الحادثة التركية النهائية مع المسرحية تماما فى هذا العالم الواقعى الذى لا يبلغ حد الخيال ، وصار السيد (جوردان) حين يباغته جماعة من الرجال متنكرون ، ويتخذون منه ماما موشيا (Mamamouchi) (أى ألعوبة) ، وينتهى أمر هذا التاجر الصغير الساذج الأحمق - الذى يثير العطف فى نهاية المسرحية - راضيا عن نفسه تماما ، وهو يجهل كيف كان مصدر الضحك جهلا تاما .

ثم عاد فى مسرحية (ألاعيب سكابان ١٦٧١ Les fourberciesde Sca-pin) إلى الجمع بين النوع المسرحى المرتجل المسمى باسم كوميديا للارتى وبين الملهاة الهزلية القومية التى بدأ بها إنتاجه ، وظل سكابان دائب الحركة بين المناظر - بما يرتكب من احتيال بارع - ثم نراه فى مسرحية صغيرة نسبيا ، واسمها (الكونتيسة دسكار بنياز ١٦٧١ La Ccntesse d' Escarbagnas) يسخر من إدعاءات الريفيين ، ومما يبعث على بعض الدهشة أنه أردف هذه المحاولات بمحاولة رائعة هى مسرحية (النساء المتعالمات ١٦٧٣ Les Femmes Savoutes) وقد دار موضوعها حول تعليم النساء ، وتوسطتها شخصية (فيلمانت Philmainte) المتقاطعة وهى زوجة فى أواسط العمر ، لرجل أمين من رجال الطبقة البورجوازية ، يدعى (كريزال Chrysale) ، وقد أهملت تدبير منزلها فى سبيل الفلسفة ، وكان لها إبنتان ، هما (أرماند Armande) وهى مغرورة جامدة ، والأخرى (هنريت Henriette) صاحبة التفكير السليم ، وقد أحب (كليتاندر Clitandre) أرماند ، وكان

خطيبا لها ثم نفر منها لغرورها ، وأوقف محبته على أختها . أما فيلامنت ، فقد اعتبرته جاهلا لا يليق للزواج من إحدى إبنتيها ، وقد آثرت عليه تريسوتان Trissotin المحدث اللبق ، وتطورت الملهاة على هذا الأساس ، وتعلن أرماند ، استهجانها لفكرة زواج اختها هنرييت ، ولكن فى الواقع إن الغيرة تنهش قلبها دون أن تدرى ، ويحاول (كريزال) المسكين أن يقول شيئا من آن لآخر ، ولكن فيلامنت المستبدة تصده دائما ، ثم تلوح مناسبة ثائرة تطرد فيها الخادمة مارتين (Martine) فيتساءل كريزال عن السبب بحذر ، ويُرغم على انتهار الفتاة دون أن يعلم لذلك سببا ، ثم يكتشف آخر الأمر أنها متهمة باستعمال كلمة لا يقر أحد مشاهير النحويين استعمالها . وفى نهاية المسرحية تقريبا ، تكاد تقطع (فيلامنت) بأنها سترغم (هنرييت) على الزواج من تريسوتان ، ولكن عاملا خارجيا يقتحم الموضوع ، فى صورة (آريست Oriste) . وهو أخو كريزال ، الذى يعلن للأسرة نبأ كاذباً فحواه: أن الأسرة فقدت ثروتها . وسرعان ما يسحب (تريسوتان) وعده لهنرييت ، بينما يقدم (كليتاندر) كل ما يملك للأسرة عن شهامة ؟ وضربت هنريت مثلا أول لبطلات عاطفيات عديدات ـ فيما بعد ـ يشبهنها فى رفضها الزواج من كليتاندر كيلا تثقل عليه بأسرتها الفقيرة ، ولكن (آريست) يعلن الحقيقة ، وهى أن ما قاله كان حيلة للكشف عن حقيقة مشاعر (تريسوتان) ، وقد أعلن كريزال فى آخر الأمر سلطانه من جديد ، والتفت إلى موثق العقود قائلا : « نفذ أوامرى ، وسجل العقد كما قلت » .

وقد امتازت المسرحية امتيازا لا ينكر ، ولكن هذا اللون العاطفى المبالغ يبعث على المضايقة ، ويشير إلى اتجاه جديد مقبل ، وكانت حياة موليير العلمية ـ على أى حال ـ موشكة على النهاية ؛ فقد أصيب بمرض علم أنه سيكون علة موته ، فكتب مسرحية ساخرة اسمها (المريض الواهم

Le Malade Lmaginairs ١٦٧٣) وانهار موليير ، وتوفى فى عرضها الرابع. وقد رسم فيها صورة (أرجان Organ) الذى قلق على صحته ، وأحاط نفسه بالحكماء والعطارين ، وظلت شخصيته مسيطرة على المسرحية، وقد قابلت شخصيته شخصية (تواينت Toinette) المرحة التى استمتعت بالحياة استمتاعاً حراً ، دون أن تفكر فى غد ، وقابلت صورتها الحية آراء سيدها المظلمة ، ثم بدأ ظهور خيط آخر مناقض له فى صورة شخصيته (بيرالد Beralde) أخى (أرجان) الذى سخر من أمر أخته الوهمية ، ونصحه بالذهاب إلى المسرح ليشهد بعض مسرحيات موليير ، وذكر (بيرالد) فى هذا المنظر أن المؤلف لن يلجأ للأطباء ـ مسجلا فى قوله :

« إنه مؤمن بأن الأجسام القوية المتينة وحدها هى التى تحتمل ما يصنعون من دواء ، بجانب ما يحتملون من مرض ، أما هو فما لديه من عافية لا يعينه إلا على احتمال المرض فحسب » .

وهكذا ختمت حياة موليير ، ونجح فى حياته ، فخلق علما كوميديا يضعه بين أعظم كتاب الملهاة ، وقد بدأ بتصوير الأفراد ، ثم اهتم بتصوير النماذج ، ثم ترك مسرحيات بها صور لأشخاص خالدين فى معرض لا يبارى . أما اتجاهه الرئيسى ، فقد قام على الإدراك السليم ، وقبول الدنيا قبولا صريحا ، فحاول أن يبين أن التطرف مع أى نوع يقتل سير الحياة الاجتماعية الرتيب . احتوت مسرحياته على صور هزلية كثيرة ، وحوت أحلك ملاهيه كثيرا من المرح ، ولكنه برع براعة فائقة فى إثارة (الضحك الفكرى) حيث حلت الابتسامة محل القهقهة ، وظل فى العقل تأثير سائد . وكان موليير صاحب رسالة بين أقرانه ، قوامها الانسجام المنطقى ، وتجنب التهويل ، واستقبال حقائق الحياة استقبالا أمينا ، وتطبيق الفكر على الشئون الاجتماعية ، عدا ما قدمه للناس من إنتاج غنى ممتع .

الفصل الثالث
عصر عودة الملكية فى انجلترا
ملهاة نقد السلوك الاجتماعى

كان راسين وموليير على صلة وثيقة ببلاط الملك لويس الرابع عشر ؛ لذلك ربما ظننا أنه من المتوقع أن يكون المسرح الفرنسى فى ذلك العهد أرستقراطياً شاملا ، والواقع أن مسرحيات الكاتب الأول كانت تصور أساليب المجتمع بين عليه القوم ، كما أن ملاهى الكاتب الثانى اتجهت إلى تصوير أساليب السلوك التى رسمها الملك وحاشيته . على أن راسين وموليير رفضا أن يقصرا همهما على تصوير البيئة الأرستقراطية ، بل لعل سر قوة موليير الرئيسية هو ظهور اتجاهات الطبقة الوسطى موازية لاتجاهات البلاط ، فانتمت الأسرة التى أشرفت على الهاوية بسبب طرطوف إلى الطبقة الوسطى بصفة أساسية ، وانتسبت الصور المختلفة التى ظهر فيها سجاناريل الى الطبقة الوسطى أساساً ، ولم ينتم إلى طبقة فتيان العصر من النبلاء وقد أظهر إلفرد (البورجوازى الطيب القلب) عادة فى مجال مضحك، ولكنه كان البطل الحقيقى لهذه الملاهى بصورة من الصور ، وإن تعرض للسخرية اللاذعة ، فذلك خير له ، وليس لأن كاتبا عريق المحتد يحتقره .

وقد حظى موليير بالدعاية الملكية ، وكتب كثيراً من ملاهيه ليمتع رجال

البلاط ، ولكن قوة المسرح الفرنسى الكلاسى قامت على شمول كل الطبقات الاجتماعية الفرنسية ، فاحتل فيها الفلاح وصاحب التجارة والسائق والخادمة مكانة توازى مكانة الماركيز وأهل التندر ، وقد سخر من حماقات النبلاء ، كما سخر من حماقات غيرهم .

وإذا أردنا أن نعرض لمسرح أرستقراطى خالص فى تلك الفترة ، فإننا نجده ـ على غرابة هذا القول ـ فى شعب كانت لديه الجرأة ، فحاكم مليكه وأعدمه ؛ ففى إبان حكم الكومنولث (دولة كرومويل) أدى هجوم حزب البيوريتان (المتطهرين) على المسرح إلى إغلاق دور التمثيل ، وفى ثمانية عشر عاماً عرضت التمثيليات فى انجلترا فحسب ، وهددها تدخل جنود كرومويل وغاراتهم فى كل حين ، واختفت وراء مظهر بسيط مقنع هو (الملاهى الموسيقية Musica I Entertainments) كما حدث آخر ذلك العصر . وقد حصل (سيروليام دافنانت Sir William D' Avenan) على تصريح يرخص له عرض « مناظر الأوبرا » ، وربما عجز عن الحصول على التصريح لو طلب عرض « مسرحيات » .

وعلى العموم عاد الملك شارل الثانى عام ١٦٦٠ إلى العرش من جديد ، وفتحت دور التمثيل أبوابها مرة أخرى ، ولكن الأحوال كانت قد تغيرت عما كانت عليه أيام الملكة إليزابيث تغيراً شديداً ، فقد قاطع دور التمثيل قسم كبير من المواطنين ، الذين تأثروا بعداوة البيوريتان ، وامتلأت هذه الدور برجال القصر ومن لاذ بهم .

دور التمثيل فى عصر عودة الملكية

وكان طابع هذا الجمهور هو العامل الفاصل الأعظم فى تطور المسرح فى عصر عودة الملكية ، ومما يؤيد هذا القول ويفسره ، أن مسرحين فقط فتحا

أبوابها معرضين للخسارة فى الفترة بين ١٦٦٠ ، ١٦٨٢ ، ولم تنشط للعمل إلا دار واحدة بين ١٦٨٢ ، ١٦٩٥ ، وتدل الوثائق التى تفوق الحصر فى تلك السنوات الأربعين على أن رجال الحاشية اعتبروا دور التمثيل ألعوبة فى يدهم ، وكأنها كانت أندية ملحقة بهوايتهول ، فأبرمت فيها العقود ، والتقى المحبون ، وتجول فتيان العصر الغزلون فى ردهات الدور بحثاً عن الخلان أو الخليلات ، وفيها نشبت المشاجرات ، بل تبارز المتبارزون على منصة المسرح .

واتخذت منصة التمثيل صورة انتقالية بين النموذج الإليزابيثى والنموذج الحديث فى البناء والعدة ـ كما حدث فى فرنسا ـ فكان نموذجها فى ذلك الوقت أشبه بساحة « التنس » المستطيلة الضيقة ، وقام الممثلون بالتمثيل فى طرف الردهة لا فى وسط الجمهور ، ثم تغيرت صورة المسرح الداخلية ، وصارت الإضاءة عنصراً مسرحياً ، وقد أدت ذكريات المسرحيات التنكرية البلاطية (Masques) التى عرضت أثناء حكم شارل الأول ، كما أدت المعرفة المسرحية التى اكتسبتها جماعة (شارل الثانى) أثناء تجوالها فى عهد الكومنولث ، إلى نظام عرض المسرحيات مرفقة بالمناظر ، ولم ينس القوم مقومات عصر إليزابيث ، فلم يحدث ما حدث فى معظم أنحاء القارة الأوروبية من انتقال حاد فى دور التمثيل ، وإنما امتاز المسرح الإنجليزى فى فترة عودة الملكية بامتداد مقوس وراء الستار ، سمى بالستار الصغير (Apron) ، ومن الجلى أنه كان من بقايا منصة التمثيل فى العهود السابقة ، وبقى أثر آخر فى صورة بابين ـ أو أربعة أحياناً ـ للدخول ، وكانت تقام فى مواجهة المنظر الأمامى (Oroscenium) ، واتجه الممثلون منها عادة إلى منصة التمثيل ، أو خرجوا منها ، وقد ساعد الستار الصغير الممثل على أن يكون قريباً من الجمهور ، كما أطلت الأبواب عليه ، مما يجعلنا نعتقد أن

معظم التمثيل كان يحدث فى الجزء الأمامى ، وظل الستار الخلفى مدة طويلة عبارة عن ستار خلفي للممثلين ، وانقضت أعوام كثيرة ، وتقهقر هؤلاء الممثلون تدريجياً ، وقنعوا بالتمثيل داخل المنظر الذى صنع لأجلهم ، بدلا من التمثيل فى مواجهته .

وعرضت بعض المسرحيات التى اعتمدت على روعة المنظر فى ذلك العهد، ولكن السواد الأعظم من المناظر توخى البساطة ، ولم تبذل محاولات كثيرة لتصوير مناظر جديدة للمسرحيات الجديدة ، وتدل الشواهد الواضحة على أساس أن دور التمثيل كان لديها رصيد احتياطى من المناظر والأبواب الخلفية التى استعملت لعرض برامج التمثيل بطرق مختلفة ، ومما يلاحظ أن كتاب المأساة والملهاة صوروا مسرحياتهم بحيث تلائم الرصيد الاحتياطى من المناظر ، ولاشك أن استعمال المناظر أضاف إلى اللون الواقعى للمسرحية ، ولو أن الاتجاه الواقعى المسرحى فى عهد عودة الملكية لم يتخذ له صورة خاصة على الإطلاق ، وتتابعت مناظر الغابة والمعبد وردهات القصور بنظام ، بينما بدت سلسلة من غرف النوم والجلوس ومخادع السيدات bou-doirs والمتنزهات .

وكان الجمهور فى تلك الفترة أنانيا صاخباً تبعاً لشريعة العصر بالتأكيد ، لذلك اتجه التمثيل نحو المبالغة ، ولم يكن فتيان العصر فى تلك الفترة أهلا لتقدير المسرحية المفجعة ، فلم يجتذبهم إليه (بترتون Betterton) وأمثاله إلا بالتعبير المنمق ، ولكنهم أقبلوا على مشاهدة الملهاة من الناحية الأخرى ، وفتنت أبصارهم وآذانهم مازخر به المسرح من تندر ومساجلة ، لأنهم أمضوا حياتهم اليومية فى التندر ، وجذب اهتمامهم براعة الكاتب فى التندر مباشرة، كما جذبه يسر إلقاء العبارات الثقيلة التى يلقيها الممثل .

وهكذا كنا نجد مسرحاً أرستقراطياً ـ بمعنى الكلمة ـ تختلف صورته عن

صورة المسرح المؤقت فى البلاط كما كان فى عصر النهضة ، حيث لا يشهده إلا جمهور قليل مدعو دعوة خاصة ، بل كان مسرحا عاماً أقيم فى مجتمع صغير - نسبياً - وامتاز بضوضائه ، واجتذب إلى حفلاته من لاذوا بالقصر الملكى فقط ، إما لصلة نسب ، وإما لطبيعة ما يمارسون من أعمال مثل المؤرخ (بيبس Pepys) .

المسرحية البطولية

طرق مؤلف أو ثلاثة من أصحاب الشهرة والمواهب باب المسرحية الجادة فى الأعوام الأخيرة من القرن ، ولكن المسرح فى عصر عودة الملكية لم يتمخض عن أى أثر ممتاز على الإطلاق . أما فى فرنسا فقد أفلح راسين ، وشق طريقة ، وخلق أنموذجا لصورة عبرت عن عصرها تعبيراً تاماً - فى عصر العاطفة الكلاسية - بينما لم تكن الفرصة مواتية لحدوث مثل هذا الأمر فى انجلترا ، فقد شتتت التقاليد الرومانية أذهان الكتاب ، وداعبت خيالاتهم فى انجلترا ، وهو أمر لا يوجد فى فرنسا ، ولم يتمكن كتاب المسرح الإنجليزى من أن يتناسوا أمجاد شكسبير ، لذلك لم تثمر المحاولات التى بذلت فى لندن لابتكار نوع جديد من المآسى ، واضطربت صورتها ، واهتز اتجاهها .

وينطبق هذا القول على (توماس أوتواى Thomas Otway) ، وكان صاحب موهبة فوق المتوسط ، وقد بذل مجهوداً جاداً لتطوير مأساة يلائم نوعها روح العصر ، ولكن راسين فتنه بها قارب السحر ، فكانت محاولات أوتواى الأولى - لا سيما (السبيادس ١٦٧٥ Alcibiades) و (دون كارلوس ١٦٥٦ Don Carlos) - محاولات فاشلة للتمكن من الصورة الكلاسية ، وكذلك كان تأثير شكسبير عليه بلا فائدة ، فبعد أن قام بتجربة لتحويل مسرحية (روميو وجولييت) إلى صورة رومانسية تدعى (كايوس ماريوس

Caius Marius ١٦٧٩) عاد إلى الصور الإنجليزية القومية ، فكتب مأساة عاطفية رومانسية تتناول الأسرة مثل : (اليتيم ، أو الزوج التعس The Orphen, or The Unhoppy Marriage ١٦٨٠) ، ومثل المأساة الرومانسية الإيطالية المجال ، والتى سماها (إنقاذ البندقية ، أو اكتشاف المؤامرة Venice Preserued, or Aplot discovered ١٦٨٢) ، وكاد أن يبلغ فيها مرتبة العظمة الحقيقية ، ولكن ذلك العصر لم يكن مواتياً لتصوير الروح الصارمة التى صورتها المأساة الإليزابيثية ، لذا حوت تجارب (أوتواى) ـ مع ما بها من روعة ـ مسحة عاطفية قلت قوتها المفجعة المنتظرة ، أما إذا نظرنا إليها تبعاً لمكانتها فى ميدان المسرح العام ، فإنها تبدو صورة متواضعة بين هامات سامقة تحيط بها .

وكان (جون درايدن John Drydan) فى بداية عهد رجوع الملكية خلفا عظيما للعمالقة من الأدباء الذين ظهروا فى القسم الأول من القرن ، وقد سعى إلى إبتكار نوع من المسرحية البطولية ، فى شعر مزدوج القافية ، تتفق مع الولع العصرى بما هو كلاسى ، وقام موضوعها الأساسى على الصراع بين الحب والشرف ، وتسود مناظرها نزعة فكرية مثقفة ، إلاّ أنه حاول أن يسخر التهويل الأجوف ـ يائساً ـ لإثارة الإعجاب الجديد بالمسرحية المفجعة ؛ وفى مسرحيات درايدن بعض المناظر الرائعة ، كما فى (الحب المستبد أو الشهيد الملكى Tyrannic Love, or The Royal Mortys ١٦٦١) وفى (فتح غرناطة على يد الإسبان The Conqust of Granadaby the) ١٦٨٠ Spaniards) وفى (أورنجزيب Aureng - Zebe) ولكنها كانت جميعا ذات مجال زائف ، وإدراك مضطرب ، وقد أصاب (دوق بكنجهام Duke of) Buckingham) حين حمل على هذا النمط فى كتابه المشهور (التمرين The Rehearsal ١٦٧١) .

واعترف درايدن نفسه ـ اعترافاً ضمنيا ـ بفشل هذا الإتجاه المسرحى حين عاد عام ١٦٧٧ إلى استعمال الشعر المرسل فى مسرحيته (كل شىء يهون فى سبيل الحب ، أو الدنيا فداء للحب All For Love'or The World well - lost) ، وقد دار موضوعها حول « أنطونى وكليوباترة » وكان مبنى المسرحية كلاسيا ، ولكنه اختار موضوعا ملأه من قبله شكسبير بالكنوز ؛ لذا أدرك أن من المستحيل أن يخلق شيئاً قيماً بأسلوب البطولة الخالص .

وفى الرابع الأخير من القرن اضطربت المسرحية المفجعة ، واهتزت بين دقة المثل الكلاسية ، وبين نزعة البطولة ، وبين الاتجاه العاطفى ، وبين عظمة شكسبير ، وقلد (جون كرون John crowne) المذهب الكلاسى تقليداً مملا فى عدة مسرحيات ، وجمع (ناشا نيل لى Nathaniel Lee) بين تفاهة الملهاة وبين لمحات العبقرية الحقيقية ، كما سجل (جون بانكس John Banks) سلسلة من المآسى أدت أدوارها الرئيسية بطلات ، وأحسن هذه المآسى (خيانة الفضيلة ، أو أنابولين ١٦٨٢ Virtue Betrayed or Anna Bullen)و(موت مارى ملكة أسكتلندة ، أو ملكات الجزيرة)TheIsland Queens or The Death of Mary, Queen of Scotland طبعت عام ١٦٨٤ على أننا لا نجد فيها ما يقارب ـ من قريب ولا من بعيد ـ راسين ، ودقته فى تصوير موضوع مشابه .

وحين نستعرض هذا الموكب الطويل من المسرحيات المليئة بالمبالغات والمواقف المحزنة ، نقر بأن نصيب المأساة من العبقرية فى عهد عودة الملكية فى انجلترا كان قليلا ، فقد تلاشت القوة التى ميزت عصر إليزابيث ، ولم توجد فيها وحدة الغاية ، ولا دقة التصوير ، وهى مبعث قوة الأسلوب

الكلاسى ، وإذا قورنت عظمة راسين بهذه السلسلة من المؤلفات بدت عظمته بارزة المعالم .

***

الملهاة فى عهد عودة الملكية فى انجلترا

(جون درايدن وغيره)

لم يتمكن جمهور المسرح بعد عودة الملكية فى انجلترا من إجراء تطوير فى المسرحيات المفجعة القوية ، غير أنه كان مؤهلا لإحياء الملهاة ؛ إذ كان هم ذلك الجمهور محصوراً فى التلألؤ الاجتماعى ، فساءت أساليب السلوك الإجتماعى المهذب بين الناس ، وكانوا يتبادلون فيما بينهم الحديث البارع ، وأعجبوا به ، وانشغل فتيان العصر وفتياته بالدسائس .

وكانت الأحوال متشابهة ـ إلى حد كبير ـ بين البلاط الإنجليزى والبلاط فى قصر فرساى ، ولكنهما اختلفا فى أمر واحد أساسى ، فقد امتاز نبلاء فرنسا بلهجة مترفعة ، ولكن موليير أمكنه إدخال عالم الطبقة الوسطى فيما صور ، فخلق ملهاة واسعة المدلول ، أما رجال البلاط الذين زحموا مسارح (دوروى لين Drury Lane) و (لنكولن إن فيلدز Lincoln Iun Fields) و (دورست جاردنز Dorset Gardens) فلم يحسوا بوجود الطبقة الوسطى مطلقا ، وإنما اقتصر اهتمامهم على مسائلهم الخاصة فحسب ، وقد أهملوا ما عدا ذلك . وهكذا ظهرت صورة جديدة تماما من المسرحيات ، هى ملهاة سلوك النبلاء ، وكان أفق استهوائها محدوداً ، ولكن لا يمكن إهمال ما حققه كتابها من كمال . ولئن تقرر ضيق أفق هذا النوع من الملاهى ، إلا أن تناول مادتهم فى تلك الحدود كان تناولا بارعا ، وإن اتصف بعدم المبالاة .

وقد ذكرنا من قبل أن الملهاة كانت فى طريقها للإبتعاد عن الطابع الفكاهى لشكسبير ، وعن تهكم جونسون قبل أن تغلق دور التمثيل أبوابها عام ١٦٤٢ ، ثم اتجهت إلى تصوير حياة الفرسان ، وما امتازت به من براعة ايتندر ، وقد تجلت مجالات عصر عودة الملكية فى انجلترا فى مسرحيات (شيرلى Shirley) ، ولما أتيحت الفرصة ليواصل الممثلون عملهم بعد عودة شارل الثانى إلى الحكم ، كانت الأحوال قد تهيأت لإتمام تطوير اتجاه مسرحى ظهرت خطوطه العامة ، وبوادره من قبل ، وأصبح مجتمع الحاشية أكثر اتحاداً وانسجاما ، وزاد وعيه لمبادئة الخاصة ، وكان من مظاهر الواقعية المستمدة من حوادث الحياة اليومية مباشرة إدخال المناظر فى دور التمثيل ، وجدت تطور أوفر غنى عندما حلت الممثلات من النساء محل الممثلين من الغلمان فى المساجلات التى نشبت بين الجنسين ، تلك المساجلات التى قام عليها كثير من موضوعات المسرحيات ، وأخذ نوع جديد من النثر العقلى المركز مكانه ؛ ليعبر عن الحوار فى الملهاة تعبيراً مدهشا ، وحل محل النثر الزخرفى فى عهد إليزابيث بواسطة مؤلفين متنوعين . وقد ظهر موليير وراء هذه الحركة فى فرنسا ، وكان فى طريقه إلى الزعامة المسرحية المعاصرة فى العقد السادس من القرن ، ثم ظهر أول تأثير له على المسرح الإنجليزى فى صورة هزلية هى مسرحية . (مسرح للإيجار The Playhouseto let) التى ترجح أن (سيروليام دافنانت) ألفها عام ١٦٦٣ ، أو لعلها تسجيل لعمله المسرحى كتبها كاتب مجهول .

وقد توافرت الأدلة فى المسرحيات الإنجليزية المعاصرة على اطلاع كتاب المسرح الإنجليزى على مؤلفات موليير ، وقد وجدوا موضوعاته بالغت فى البساطة ، ونبذوا كثيرا مما كتب ، ولكنهم نهبوا ما فى كتابته من إحكام المبنى، ومن الابتكار فى ميدان الملهاة ، ومهما اتسعت الشقة بين روحه

وروحهم ، فقد كان لما كتب أثر كبير فى المسرح السلوكى فى عصر عودة الملكية .

ولم يتحقق المسرح بعد من غاياته فى هذا الميدان ، فعرض كتاب مسرحيون مثل (توماس شادول Thomas Shadwell) مناظر نهجت نهج الملهاة السلوكية ، ولكن أساس اتجاهه كان نهج ملهاة الطباع عند جونسون . وقد نال النجاح المباشر فى مسرحيته (المحبون الغاضبون أو مسرحية «الوقحون ١٦٦٨ The Sullen Lovers, or the impertinents) ، وظهرت مهارته فى الابتكار الكوميدى فى هذه المسرحيات (المتفكهون The Humourists١٦٧٠) وفى (إبسوم ولز ١٦٥٢ Epsom Wells) وفى (سير ألزاسيا ١٦٨٨ The Squire Alsatia) وفى مسرحية (سوق برى ١٦٨٩ Bury Fair) وقد صور فيها عالم لندن المزدحم فى فترة عودة الملكية ، وما امتاز به من تندر وحماقة ، وقبح وجمال ؛ ولم يصور شادول فى مسرحياته عالما جديداً ، وإنما حذا حذو جونسون ، ولم يضف جديدا إلى نهجه ؛ ثم ظهر غيره من كتاب المسرح ، مثل (السيدة أفرابهن Mrs, Aphra Behn) التى واصلت تأليف ملهاة الدسائس ، لاسيما النوع الإسبانى المتنوع الذى أغرم به شارل الثانى ، ولا نعثر على حوار رقيق فى مسرحياتها (الشريد ، الفرسان المنفيون الجزء الأول سنة ١٦٧٧ ، والجزء الثانى عام ١٦٨٠ The Rover, or the Banished Cavaliers) وفى (سير بشنت فانسى (أى المريض الواهم) ١٦٧٨ (Sir Patient Fancy) كما وجدناه فى مسرحيتى (جون كراون John Crowne) واسمها (سير كورتلى نيس Sir Courtly Nice (أى السيد المهذب) ومسرحية (لا يمكن هذا ١٦٨٥ It Cannot) وإنما نجد فيها كثيرا من الحوادث المركبة ، والتخطيط الجرىء لعالم الشخصيات .

وأدلى كتاب آخرون بدلوهم فى ميدان الملهاة السلوكية التى صورت عصرها، ونزعوا إلى الجمع والإدماج بصورة غريبة ، وكان أحد هؤلاء ـ لسوء الحظ ـ جون درايدن . ولا شك أن المحبين المتندرين فى ملاهيه الأولى مثل (المحب المتوحش ١٦٦٣ The Wild Callant) أو (غرام المساء أو الغرام الساخر ١٦٦٨ An Evening,s Love or The Mock Astrologer) ومسرحية (زواج عصرى ١٦٧٢ Marriage á la mode) ومثل المحبين (سيلادون Celadon) و (فلوريمل Florimel) فى مسرحية (غرام سرى ، أو الملكة العذراء ١٦٦٧ Secret Love, or, The Maiden Queen) وفى ملاهيه المفجعة قد لعبت دورا فى استكمال المحاولات الأولى فى الميدان الجديد ، ولم يكن فيها جميعا ما يميزها ، وقد أفسد تحليل السلوك تقيده بتصوير المناظر على طريقة جونسون ، والحوادث المستلهمة من ملهاة الدسائس الإسبانية .

ملهاة نقد السلوك الاجتماعى

Comedy of Manners

كان تطور الملهاة السلوكية فى حاجة حقا إلى توحيد الغاية والتمكن منها ، وظهرت باكورة إنتاجها فيما كتب (سيرجورج إيثريج Sir George Ethe-rege) ، وكان سيدا عصريا من الهين عليه أن يصور عالم النبلاء ، وفى أولى محاولاته (الإنتقام المضحك أو الحب فى دن ١٦٦٤ The Comical Re-venge . or Love ina Tub) مزج المناظر الكوميدية بمناظر البطولة ، فكانت هذه المسرحية بداية غير موفقة ، إلا أن مسرحيته التالية رسمت الأبعاد الأساسية التى سار على هداها من طرقوا هذا الضرب من الملهاة فى المسرحيات البارعة التصوير ، وهذه المسرحية « لو استطاعت لفعلت

١٦٦٨ She wouldifshe Could) وفعل مثل ذلك فى مسرحية (رجل عصرى ، أو سيرفوبلنج فلتر ١٦٧٩-The Man of Mode. or Sir Fo pling Flutter . وقد اتضح من اتجاهاته أنه اهتم اهتماما خاصا بتصوير فتيان العصر وجولاتهم فى مضمار الحب ، ولم تكن صور المحبين فى ملاهى شكسبير على قدر كبير من الطرافة ، وإن كان فى شخصيتى (بندكت Benedict) و(بياتريس Beatrice) لمحات خافتة لما أتى من بعده، وفى مسرحيات شكسبير لا نفكر كثيراً فى المحبين ، وإنما يكون اهتمامنا بالمجال الذى يظهران فيه فى مسرحيات شكسبير الخفيفة . أما جونسون ، فقد غلب اهتمامه بأهدافه الساخرة ، فلم يطلق العنان لهذا العنصر ، وفى موليير ، نجد اهتمامنا موجها إلى براعة الخادم أكثر من شعور الفتى المتيم . نعم إن الملهاة الإسبانية جعلت من شخصيتى المحب ومحبوبته محور اهتمامها ، ولكن تقاليد السلوك فى تلك البلاد حالت دون تطور الحوار بين الرجل والمرأة تطوراً تاما ، فوقفت عند عاشق حاول أن يخفى عواطفه خلف قناع من عدم المبالاة ، وفتاة لعوب متكلفة ، تستعصى على صاحبها؛ لكى يحاول كسبها ، ثم آن الأوان فى تاريخ المسرحية لأول مرة ، فأتاحت الأحوال الاجتماعية والمسرحية لمثل المناظر التى عرضها (إيثريج Etherege) فى مسرحه .

وقد عرض إيثريج هؤلاء المحبين فى إطار عصره ، فكانت شخصيتا كورتول Courtall وفريمان Freeman فى مسرحية (لو استطاعت لفعلت She would if she Cauld) إنما هى صور من نماذج يعرفها الجمهور ، أو يود أن يكون على مثالها . والمجال فى هذه المسرحية واقعى ؛ فهو لندن ، وإلى لندن انتمت نماذجها رجالا ونساء ، ولكنها كانت أنماطاً مثالية ، بذل المؤلف ما فى وسعه لينفخ فيها روح الحياة ، ويكسبها صقلا

ورشاقة ولفتات فى الحديث ، وهى ملامح لا نجدها فى العالم الواقعى إلا نادراً ، أى أن المسرحية تصور عالماً حالماً وهمياً لرجل البلاط المتندر ، واعتمد فى تصويره على المألوف المعروف .

ولا يذكر رجال هذه الملهاة ونساؤها الماضى ولا المستقبل ، وإنما عاشوا فى حاضرهم تماماً ، وكان حاضرا يموج بالخمول والطراوة واللهو ، فيقول كورتول ـ فى بداية مسرحية « لو استطاعت لفعلت » ـ :

« حسنا يا فرانك ! ماذا نفعل اليوم ؟ » ويجيبه فريهان بقول نموذجى : «الحق أننا سنسير سيرتنا القديمة ، نأكل هنيئاً ، ونعد زجاجة أو زجاجتين من نبيذ برغنديا المعتق الفاخر حتى يبدو لنا معارفنا القدامى ذوى جمال ، فإنى أعتقد أننا لن نأمل فى تكوين أصدقاء جدد » .

وبعد أن قدم أيثريج بطليه ، يسرع فيقدم البطلتين ، (أريانا Ariana) و (جاتى Gatty) . فتصبح جاتى قائلة : « أى عزيزتى أريانا . ما أسعدنى إذ أجدنى فى هذه المدينة مرة أخرى ! ؟ » . ثم يتجه حديثهما فوراً إلى المغامرات الخطرة ، وتصوران فيه إحساساتهما بالغيرة من الرجال :

جاتى : إنى لا أحسد ذلك الجنس ! ها نحن لا نستطيع مضايقتهم إلا بقدر طاقتنا ؛ وذلك لما خصتهم به التقاليد من امتيازات .

أريانا : الحق أنهم يستطيعون التسكع هنا وهناك حيثما شاءوا ، بينما نحسن الظن بهم نحن معشر الحمقاوات .

جاتى : إنهم ينتقلون من مسرح إلى آخر ، وإذا لم تعجبهم المسرحية ولا النساء ، لا يبقون إلا ريثما يمشطون شعورهم المستعارة ، أو يهمسون لصديق مرة أو مرتين ، ثم يحكمون قبعاتهم ، وينصرفون .

وسرعان ما تلقى الفتاتان والرجلان ، وقد وضعت الفتاتان القناع ، وقابلهما الرجلان فى المتنزة :

كورتول : أيتها السيدتان ، هل تسمحان .

جاتى : لقد أظهرت من الجرأة مالا يدع للإذن منا مجالا .

فريهان : إنى خادم لكما أيتها السيدتان .

أريانا : أو خادم أى سيدة أخرى تكلف نفسها عناء تسليتكما

فريهان : يا إلهي ! إن ألسنتهن أسرع رداً من كعوب أقدامهن .

كورتول : وهل قل عطفكما فتخجلا شابين خجولين أقبلا يقدمان خدماتهما بخالص الود ؟

جاتى : إن صدهما سيكون داعياً للأسف يا أختاه !

أريانا : إنهما يظهران وكأنهما لم يفشلا من قبل .

فريهان : الحق كانت لنا جولات طيبة فى هذا المضمار الصغير ، واكتنزنا لحما ، وزدنا قدرة على النزال .

[يقبلان أيديهما ببعض العنف]

وتجد مثل هذه السهولة والدعابة فى جميع مقابلاتهم

كورتول وفريهان : خادما كما يا سيدتى !

أريانا : لقد صار من المستحيل أن نسير بدونكما ، وإلاّ فكأننا نسير بلا ظل! لم تلزم أشباح عاشقين قتلا نفسيهما من أجل عشيقتيهما المسكينتين كما تفعلان .

جاتى : إن كان من حسن طالعنا أن تصبحا أحبابا لنا ، فسوف نحرص على ألا نسبب لكما اليأس ، فتتركا العالم فى نوبة من نوبات الغضب .

أريانا : أما إذا فعلتم هذا الأمر فسوف تصير أشباحكما مزعجة حقاً .

كورتول : وسوف يدعو للأسف أن تنشق ستائر غرفكما فى سكون الليل ، ويقض مضجعكما ، وينقطع حبل نومكما اللذيذ بشىء غير اللحم والدم أيتها السيدتان » .

وقد زاد السهولة والمرح مع الدقة الرائعة فى مسرحية (الرجل العصرى) وصاحب عنوانها الذى يصور معالم المغرور تصويرا ممتعا ، وقد أخفى عن أبصارنا ببراعة حتى منتصف المسرحية ، ولكنه ليس محور الحركة فيها ، وإنما تكتسب فيها شخصيته (دوريمانت Dorimant) وصاحبته (هاريت Har- riet) أهمية حقيقية . ويبدو الشخص الأول ـ فى المنظر الأول بصفة خاصة ـ مرتديا ملابس النوم وخفى النوم ، وهو يناجى نفسه بعد أن كتب رسالة لخليلته التى بدأ يملها :

« ألا ما أثقل رسالة الغرام ! وما أبعثها على الملل حين تكتب بروح جامدة بعد أن تخمد جذوة الهوى ! إنها ضريبة على النفس الطيبة أدفعها ، وقد دفعتها . وإنما أحس بالأسف الذى يحس به المتعصب وهو يدفع نصيبه من المعونة الملكية أو يؤدى فرائض الكنيسة ! » .

وتماثله (هارييت) فى القدرة على التندر ، وكلاهما يلعب بالصور العقلية الدقيقة ، ويحس بقوة الحب الكامنة فى قرارة نفسه ، بحيث يطغى على أحاسيس الشك السريع ، فقد أخذ (دوريمانت) يعلن عواطفه وفق

التقاليد الجارية ، وأخفت (هارييت) عواطفها وفق التقاليد الجارية ، ولكن ما يعلنه الآن مخلص فيه ، وما تخفيه هى له أثر فعال فى نفسها لا يمكنها إنكاره ، على أنها تواصل استخفافها حتى النهاية ، ولكن حين يوافق دوريمانت على ترك مدينته المفضلة ، ويعانى مشقة السفر إلى الريف لكى يراها ، تشعر بأن زواجهما قد اقترب ، فقد اخترق سيفه ذراعها ، وتعلن (ليدى ودفيل Lady Woodvi I) بأنه سينزل ضيفا فى قصرها الريفى على الرحب والسعة إذا تنازل بالزيارة :

هارييت : فى منزل تائه منعزل ، يبدو بلا أسرة لقلة ساكنيه ، وستجد والدتى ، وخالة عجوزاً عرجاء ، وتجدنى يا سيدى قابعة فى مقعد على بعد، فى ردهة مترامية وكأننا طيور ثلاثة أو أربعة حزينة فى معتكف فسيح ، ألا يغريك قولى بالإقلاع عن عزمك ؟

دوريمانت : لا ! أبداً يا سيدتى ، فحين رأيتك لأول مرة ، ولم تتركينى إلا بعد أن أصبتنى بآلام الحب ، ومنذ ذلك اليوم نزلت نفسى عما لها فى الحرية من حق .

هارييت : حقا إن قولك هذا أشد كآبة من وصفك للريف .

وقد احتاج تصوير هذا العالم والسلوك العصرى فيه إلى أدق الموازين ، وليس مما يبعث على الدهشة أن نجد أن من سار على نهج « إيثريج» نفر قليل من الكتاب ، وقد ظهرت رشاقته المتناسقة فى بعض المناظر المتفرقة فى مسرحيات معاصريه ، والذين أتوا بعده ، ولكن (وليم وتشرلىWilliam Wicherley) وحده من بين كتاب المسرح الذين ينتمون إلى بلاط شارل الثانى هو الذى نجح فى استبعاد طريقته ، وقد أدخل على هذا النوع من المسرحيات عناصر غريبة كادت أن تأتى عليها ، وتقضى على بنائها الهش

قضاء مبرما ، فلقد تطور (إيثريج) تبعا لطابع العصر ، أما (وتشرلى) فقد اكتسبه اكتسابا ، ولم تبلبل الريب والمخاوف أفكار الكاتب الأول . أما وتشرلى ، فنظر إلى عالم البدع من الظاهر أكثر من الباطن ، وكثيرا ما تعرض للمبالغة ، وكان كاتبا مسرحيا متقنا ، متمكنا من تصوير شخصياته ، ولكنه كاد يدركه الفشل فى التحرك بسهولة داخل إطار العالم الذى اختاره .

وقد صور عالم فتيان العصر والمغرورين والحمقى الذين اهتم إيثريج بتصويرهم تصويرا بارعا فى تجاربه الأولى فى مسرحيتى الحب فى الغاب ، أو منتزه سانت جيمس ١٦٧١ (Love in the wood or St. James Park وفى (السيد معلم الرقص ١٦٧٢ (The Gentleman dancing Master) ولكن شهرته لا تتوقف على هذه المسرحيات ، فقد كتب أيضا مسرحيتى (الزوجة الريفية ١٦٧٥ (The Country Wife والمتاجر الصريح ١٦٧٦ The Plain Dealer) وقد اعترف أهل العصر بقوة شخصية مؤلفها، وماله من سحر واتجاه فردى ، واتبع فى المسرحية الأولى طريقة موليير ، ولكن بين الكاتبين بوناً شاسعاً ، كما أن هناك بوناً شاسعاً بين إثريدج وويتشرلى ، ففى هذه المسرحية التى نرى فيها (هورنر Horner) يواصل ألاعيبه بين السيدات ، فيشيع أنه خصى ، حتى لا تعترضه غيرة الأزواج ، صورة من صور الرذيلة توجد عند موليير ، وصوة من صور الشهوة لا توجد عند إثريدج ، ويتصف (دوريمانت) ورفاقه بالإباحية ، ولكنهم يمتازون بالطرافة ، على أن (هورنر) من نسق آخر ، وقد برع إثريدج فى مهاجمة المجتمع والسخرية منه ، بينما اتجه وتشرلى عادة إلى المسائل الجنسية ، فبدت براعته فى ذلك المنظر الذى كتبت فيه الزوجة الريفية رسالة غرام إلى حبيبها ، وبدت فى منظر (الصينى) المشهور ، ولكنها براعة أقل خفة

وأقسى من ذلك القناع الممتع العابث الذى يحيط باللقاء بين فريمان وكورتول، وبين أريانا وجاتى .

وإذا بلغنا هذه الحدود فى كتابة « وتشرلى » فلن ندهش إن انتقلنا من مسرحية (الزوجة الريفية) إلى مسرحية (التاجر الصريح) . فقد حذا فيها حذو موليير مرة أخرى ، ولكن بطل مسرحية (كاره الإنسانية) لموليير تمثل رجلا أثاره ، ما فى الحياة الاجتماعية من حماقة وتفاهة ، وكأنه فرد قد شعر أن تقاليد العالم الذى سار فيه قد هددت فرديته ، أما بطل (وتشرلى) وهو (مانلى) أى (ذو الرجولة Manly) ، فقد هزته الهواجس الجنسية ، ولم يغضب من التقاليد الاجتماعية ، وإنما حركه اشمئزاز من الخيانة وعدم الوفاء، وقد دل موضوع المسرحية على ما بينهما وبين مسرحية (كاره الإنسانية) من اختلاف ، فمانلى مثال كاره الإنسانية إلا أنه يؤمن بها ، غير أن إيمانه معلق بخيطين واهمين ،أولهما إتكاله على صديقه (فرينش Vernish) والثانى : ثقته فى صاحبته (أوليفيا Olivia) . وعندما عاد من رحلة له فى الخارج وجد أوليفيا قد تزوجت (فرينش) فثار على الدنيا ثورة كادت أن تكون جنونا ، بل صار من المحتمل أن يصاب بالجنون، لولا أن اكتشف أن وصيفه الذى لزمه إنما هى سيدة ، وهى (فيدلى « أى وفاء » Fidelia) وأنها ظلت مخلصة فى حبه ، وهكذا أكتسب الموضوع لوناً من ألوان عصر إليزابيث ، وتذكرنا لغته بلغة (مدلتون Middleton) أكثر من لغة إثريدج أو موليير ، وننتقل فى مسرحية (المتاجر الصريح) إلى مجال يختلف عن مجال (الرجل العصرى) اختلافا قويا .

ولكن روح إثريدج لم تمت ، بل بلغت أكمل مظاهرها قبيل نهاية القرن فى كتابات (وليم كونجريف William Congreve) الذى بلغ حد الكمال

فى قبوله المتزن للعلم الاجتماعى ، وفى دقة تعبيره ، وقد صورت السطور الأولى فى مسرحية (الأعزب العجوز ١٦٩٣ The Old Bachelor) هذا الاتجاه تصويرا كاملا، حين يقابل(بلمور Bellmour) (فينلوف، Vain-love) ويدور بينهما الحوار الآتى :

بلمور : عجبا ! فينلوف يقوم مبكرا ويخرج من بيته !؟ أسعدت صباحا ، وقد ظننت العاشق المهموم لا يفارق فراشه فى مثل هذا الصباح ، كما أنه لا يستطيع النوم .

فينلوف : أسعدت صباحا يا بلمور ، الحق أننى لم أتعود على مثل هذه اليقظة المبكرة ، ولكنها المهام يا سيدى (مشيرا إلى الرسائل) وعلينا أن نواصل العمل أو يضيع منا يا سيدى .

بلمور : العمل ! كذلك الوقت ،، عليك أن تلاحقه وإلا فقدته : إن العمل عصا الحياة التى تحولنا عن طريقنا ، وترجح كفته ، فتتركنا وقد نأينا عن هدفنا المأمول الذى لم نبلغه بعد .

فينلوف : أظنك تقصد اللهو .

بلمور : أجل وأى أمر آخر له معنى ؟

ويهتم الموضوع خاصة (بهارتول Heartwell) ذلك « الأعزب العجوز الصارم الغضوب الذى يتظاهر بالاستخفاف بالنساء » ، ثم يقع فى غرام (صاحبة فينلوف) التى هجرها ، وهى (سيلفيا Silivia) وتوافق سيلفيا على الزواج به ، ولا ينقذه من حبالها إلا حيلة فى النهاية . هذا هو الهيكل العارى للمسرحية ، أما روحها ، فتقوم على مغامرات (فينلوف) وصاحبه (أرامنتا Araminta) الذى يشمله ماللطراد من متعة ، وسرعان ما تقل

حماسته إذا استسلم له هدف المطاردة ، وقد شعرت هذه بتقلب أهوائه ، فظلت متدللة ملاطفة ، وقد أحب أحدهما الآخر ، ولكن تقاليد العصر فصلت بينهما فصلا ممتعاً .

وصور الكاتب مجموعة مشابهة فى مسرحية (التاجر ذو الوجهين ١٦٩٣ The Double Dealer) وظلت الحوادث تحركها (الليدى تتشود Lady Touchwood) و (مسوكيل Maskwell) ونزوات (لوردفروث Lord Froth) وهو غندور وقور وزوجته المتكلفة (لادى فروث) والغندور التابع (برسك Brisk) ولكن قيمة الملهاة تقوم على العلاقة بين (ميلفونت Mellefont) ، و(سنثيا Cynthia) حبيبته وقد انطلق التندر ، وكثرت الأخيلة فى حديثهما :

ميلفونت : ماذا يشغل بالك ياسنثيا ؟

سنثيا : إن ما أفكر فيه هو أن الزواج يجعل من الرجل والمرأة جسد واحداً، ولكنهما يظلان أبلهين ، يبدو الفرق بينهما جليا بمقارنة أحد الزوجين بالآخر ، وكانت حماقة الواحد منهما متعارضة مع الآخر.

ميلفونت : إن مثل هذا الأمر يحدث إذا التقى أحمقان والتقت حماقاتهما .

سنثيا : كلا ! فقد عرفت شخصين معروفين بسرعة البديهة التقيا فلما تبادلا النكات صارا أحمقين مضحكين ، إن اللعبة التى سنلعبها غريبة ، فماذا تقول فى استشارة ورق اللعب ، وإطالة الوقت ؟

ميلفونت : كلا ، فنحن نريد أن نكسب ، وربما خسرنا فى اللعب ، ولكن مادمنا قد أعددنا الورق ، واقتسمناه ، فلنكشف الآن عنه .

سنثيا : إذن فالأمر كورق اللعب . وإذا نال أحدنا ورقا طيبا ، كان ذلك للصدف السعيدة .

ميلفونت : كلا ، فإن الزواج كلعب الصولجان (Bowling) يقرر مصيره
الحظ ، وقد يلتقى أقرب الهدفين أو أبعد الهدفين فيها ، ولكن
الجولة فى مجموعها تقوم على سلامة التقدير .

وقد أظلت مسرحية (التاجر ذو الوجهين) سحابة قاتمة قليلا ، وربما بقى ظل لها فى مسرحية (حب بحب ١٦٩٥ Love for Love) ، التى سيطر فيها كونجريف على فنه ، وتمكن منه ، وعاشقاه فى هذه المرة هما (فالنتين Valentine) و (آنجليكا Angelica) ، وقد غضب والد البطل (سيرسامبسون لجند Sir Sampson Legend) على ابنه لتبذيره ، وفى ساعة من ساعات الطيش وقع البطل وثيقة . تعهد فيها بأن يدفع أبوه ديونه بشرط أن يئول نصيبه فى الميراث إلى أخيه الملاح (بن Ben) ثم ندم على ما فعل ، وادعى الجنون بعد ذلك ، وانقذته طباع (بن) الخشنة من ناحية ، وما أظهرته (آنجليكا) من سرعة خاطر وتندر . وصارت بساطة الموضوع معقدة بظهور عدة شخصيات طريفة الملامح ، بارعة التصوير مثل (سكاندال Scandal) صديق فالنتين ، صاحب اللسان الذلق ، ومثل (تاتل Tatile) الثرثار ، و (فورسيت Foresight) العجوز المؤمن بالخرافات ، ومثل (مسز فريل Mrs. Frail) أخت زوجة فورسيت العاشقة، ومثل (مس برو Miss Prue) وهى فتاة ريفية غير ماهرة ، وتحدث وقائع كوميدية بين (بن) و (مسز برو) وبين مسز فورسيت ومسز فريل ، وتصور الشخصيتان الأخيرتان أطرف مواقف المسرحية ، فهما أختان، تؤنب الأولى أختها التى خرجت فى عربة إلى (كوفنت جاردن) حيث التقت بصاحبها ، وتسألها : أما كان بوسعك أن تتحدثى معه فى المنزل ؟ « إننى اعترف بأنه لا توجد متعة تفوق التحدث مع رجل جذاب ، ولا أخالفك فى هذا الرأى ، ولا أظن حديثك كان معه إلا بريئا ، ولكن

المكان مكان عام ، وظهورك مع رجل فى عربة صغيرة يثير فضيحة ، وماذا يحدث لو رآك غيرى وأنت تترجلين كما فعلت ؟ وكيف يشعر الإنسان بالسعادة وهو يشعر بخوف دائم من شخص قد يراه وينتقده ؟ ولن يضيرك، هذا وحدك بل يضيرنى يا أختاه » .

مسز فريل : ماذا بك ؟ ما هذا الهذيان ؟ لم يضيرك الأمر ؟ أشك أنك قد شوهدت قبل اليوم فى عربة صغيرة ! ولو أننى ذهبت إلى (نيتسبريدج Knightsbridge) أو إلى (شلزى Chelsea) أو إلى (حديقة الربيع Spring Garden) أو إلى (بارن إلمز Barn Elms) وحدى مع رجل لقيل قول آخر .

مسز فورسيت : من تعنين بهذا القول ؟ هل ذهبت قبلا إلى أحد هذه الأماكن ؟ ماذا تقصدين يا أختاه ؟

مسز فريل : وهل ذهبت أنا ؟ ماذا تقصدين أنت ؟

مسز فورسيت : كنت فى مكان أسوأ منها .

مسز فريل : فى مكان أسوأ ؟ ومع رجل ؟

مسز فورسيت : أظنك لا تذهبين وحدك إلى (ورلدز إند World,s End) .

مسز فريل : ورلدز إند ؟ هل تقصدين التندر علىّ ؟

مسز فورسيت : يا للبريئة المسكينة ! ألا تعرفين مكاناً بهذا الاسم ؟ أقسم بأنك تستطعين الاحتفاظ برباطة جأشك . إنك ممثلة تثيرين الإعجاب .

مسز فريل : أقسم أنك على قدر كبير من الثقة بالنفس ، ومما يليق بمنصة التمثيل كثيرا .

مسز فورسيت : حسناً جداً ! سوف يظهر من منا تفوق صاحبتها فى هذا ألم تذهبى أبداً إلى ورلدز إند ؟

مسز فريل : كلا .

مسز فورسيت : أتنكرين فى مواجهتى ؟

مسز فريل : فى مواجهتك ؟

مسز فورسيت : ليس هذا بالأمر الهام ، فوجهى كوجهك جمالا .

مسز فريل : ولا بعد اثنى عشر عاماً من التجميل ، فسوف أنكر الأمر حينئذ فى مواجهتك .

مسز فورسيت : إننى أتركك الآن تظهرين عيوب وجهى ، وأقسم لك أن وقاحتك قد أخرجتنى عن طورى ، فهيا انظرى إلى هذا ، أين ضاع منك هذا المشبك الذهبى يا أختاه ! يا أختاه !

مسز فريل : مشبكى ؟!

مسز فورسيت : نعم مشبكك . هيا انظرى إليه .

مسز فريل : أما إذ بلغت هذا الحد ، فأين وجدت هذا المشبك يا أختاه ؟ يا أختاه من كل الجوانب !

وهكذا يكتسب المنظر مميزات خاصة فى هذه الملهاة ، وفى ملاهى المحبين الأخرى ، بطريق فالنتين وإنجليكا ، وما يصوران من مغازلة وتندر ، بينما تكتسب الشخصيات الأخرى المنظر مرحا ، وتصير محور اهتمام المؤلف .

وقد تبدل فالنتين وإنجليكا فصارا (ميرابل Mirabell)

و(ميلامانت Millamant) فى مسرحية (سبيل العالم ١٧٠٠ وهى آخر ملاهى كونجريف وأبرعها ، وذلك بعد أن اكتنز ثروة ومالا ، وموضوعها متداخل مختلط ، ولن يضيرنا ما به من أحاج ومتنافرات واستحالات ، فقد عوضنا عنها كونجريف بتلك المناظر التى صورت العاشق المرح بالرغم عنه، وهو (ميرابل) و (ميلامانت) ذات التصنع والدلال ، وهى تعمل دائماً على الاحتفاظ بحريتها ، ولكنها تحب أن تكتسب ، وقد مهد المؤلف لظهورها ببراعة فى الفصل الأول ؛ إذ نلمحها على البعد ، تقبل فى منتصف الفصل الثانى . ومن بينهم نشرت قلوعها ومروحتها وأذيالها كما تقول ، يتبعها سـرب مـن الحمقى المعجبين أو على الأقل أحمق واحد هو « وتوود Witwood ») فهى مثال السيدة العصرية ، وحينما تتهم بأنها تأخرت عن موعدها ، تعترف بقولها : نعم ! هذا حق . ولكن حدث . . ماذا يامنسنج Mincing لم تأخرت ؟ .

منسنج : لقد تأخرت أيتها السيدة لأنك كنت تتأملين حزمة من الرسائل ؟

ميلامانت : نعم رسائل ـ لقد كانت لدى رسائل ، إن الرسائل تضطهدنى ، وإننى لأكره الرسائل ، ولا يعرف أحد كيف يكتب الرسائل ، ومع هذا تصل إلى الإنسان ، ولا يدرى المرء لها سببا ، ثم هى تصلح لتثبيت الشعر .

وتوود : إذن فهذه هى الوسيلة ! أرجوك الإجابة يا سيدتى ، هل تثبتين شعرك بكل رسائلك ! إذن يجب علىّ أن احتفظ بنسخ منها .

ميلامانت : بالرسائل المنظومة فحسب ، يا سيدى وتوود ، إنني لا أثبت شعرى برسائل النثر ، أما فعلت مرة يا منسنج ؟ أليس كذلك ؟

منسنج : نعم يا سيدتى ، ولن أنسى هذه المرة .

ميلامانت : لقد ظلت منسنج المسكينة تعانى طول الصباح .

ويظل الحديث الذكى يرتفع وينخفض ، حتى ينتصر الحب فى النهاية ، رغم الجهد ، وتكلف البرود .

ميرابل : « مثلها مثل دافنى ، جمالا وحياء ! « هل تخفين نفسك عنى لتزيدينى شوقًا ؟ أم هذه وسيلتك اللطيفة لتقولى : لقد انتهت المطاردة ، وكلل النجاح مجهودى ، فلا مهرب بعد هذا ؟

ميلامانت : يا للغرور ! بل سوف أهرب ، واتبع إلى النهاية ! حتى لو كنت على حافة الزواج ، فإنى أنتظر أن تلح علىّ كما لو كنت أقف على عتبة دير ، وقد وضعت قدما لدخوله ، فسوف تطاردنى إلى النهاية بل إلى ما بعد النهاية :

ميرابل : وماذا بعد النهاية ؟

ميلامانت : إنى لأظن أننى أصبحت فقيرة ، وليس لدى ما أعطيه إذا ما انتهى أمرى إلى دعة لاتجد فيها ، أو صارت حياتى خالية من مشاق المطاردة الممتعة .

ثم يصور منظرا ممتعا آخر ، إذ تقول :

ملامانت : سألزم فراشى فى الصباح كما يطيب لى .

ميرابل : سوف استيقظ فى الصباح مبكراً كما يطيب لى .

ميلامانت : يا للمخلوق المكسال ، استيقظ متى تشاء . واسمع ، لن تدعونى بأسماء بعد أن أتزوج ، لن تدعونى بأسماء بالتأكيد !

ميرابل : أى أسماء ؟

ميلامانت : نعم ، مثل زوجة ، أو رفيق ، أو يا عزيزتى ، يا فرحتى ، يا جوهرتى ، يا هواى ، يا حبيبة فؤادى ، إلى آخر هذا الهراء التافه المؤذى الذى ينتشر بين الرجال وزوجاتهم بلا وفاء . لن أصبر على هذا يا ميرابل الطيب ، لا تجعلنا نأتلف ، أو يهوى أحدنا الآخر، أو يقبل أحدنا صاحبه أمام الناس ، لا تدعنا نذهب إلى « هيد بارك» معاً فى أول يوم أحد ، وفى عربة جديدة ، لنثير الهمس والنظرات ، ثم لا يرانا الناس بعدها مرة أخرى ، فيفتخر أحدنا بصاحبه أول أسبوع ثم يخجل من صاحبه بعد ذلك إلى الأبد ! لن نزور أحدا ولن نذهب لمشاهدة مسرحية معاً ، دعنا نظل غريبين من أصل طيب ، دعنا نظل غريبين وكأننا تزوجنا منذ مدة طويلة، ولنا خلق حميد ، وكأننا لم نتزوج أبداً .

إنها كلها صور شديدة الطرافة والخيال ، وتكون آخر تحية من تحيات عهد البدع الأرستقراطية قبل أن يطلع فجر العهد الجديد .

الجزء السادس

عصر الرقة والفلسفة
والعاطفة الرخيصة

عصر الرقة والفلسفة والعاطفة الرخيصة

بدأ كونجريف الكتابة وقد وقف عهد جديد على الأبواب يؤذن بمرحلة جديدة تعهدت المسرح . كانت طبقات النبلاء فى انجلترا وفرنسا قد أخذت تنهار ، وبينما رتع فتيان العصر فى مراتع اللهو ، بدأت أسباط من أصول عريقة وغير عريقة تنتمى إلى الطبقة الوسطى ، واستمتعت بصور أقل تندراً وأوفر رزانة ، فشهدت طلائع القرن الثامن عشر أوساط الصفوة وقد أفقرت، بينما ظهرت طبقة جديدة من محدثى العهد بالثراء متأهبة لاجتياز منصات الحوانيت . وقد اكتشف شباب الطبقة الراقية أن الحصول على العيش الرغيد ميسور بالزواج من بنات الطبقة البورجوازية الغنية ، فانهارت الفوارق بين الطبقات ، واضطرت الأسر المتمنعة إلى فتح أبواب صالونات الاستقبال للقاء مشايخ البلد وزوجاتهم ، وأقبل الضيوف المحدثون يتدربون على السلوك الاجتماعى ، واهتموا بما اهتم به المثقفون من لهو ، وإن كان فى إقبالهم على ذلك ما يضحك أول الأمر .

ومن الطبيعى أن التطور كان وئيدا ، وقد وردت منه لمحات فى ملاهى موليير ، وفى مسرحيات الكتاب الإنجليز قبيل فترة (الكومنولث) . وقد بلغت هذه الحركة ذروتها فى القرن الثامن عشر ، ففى فرنسا ، صار جامعو الضرائب طبقة من رجال المال ، أثروا نتيجة لسياسة البلاط الخرقاء ، أما فى

انجلترا ، فقد كانت هذه الصور أقل وضوحا ، وجمع رجال المال من التجارة ثروة عظيمة ، كما جمعوها من مغامراتهم المختلفة فى الشرق . ونتج عن هذا ظهور جمهور مسرحى جديد ، قدر له أن يطالب ببضاعة جديدة مختلفة عن البضاعة التى أمتعت أسلافهم ، ولم يكن الجمهور الجديد متجانسا كما كان الجمهور فى لندن فى فترة رجوع الملكية ، ولم يكن متأكدا من أحكامه ، فأتت مسرحية القرن الثامن عشر غريبة متنوعة الصور ، فظهرت فى دور التمثيل مسرحيات شديدة التباين ، وبدا من المستحيل أول الأمر تحديد التيارات الرئيسية التى تحول المسرح فيها من دقة راسين إلى المشاهد الرومانسية المثيرة عند (بيكسركور Pixérecourt) ويمكننا ـ ببعض الجهد ـ أن نفرق بين هذه التيارات ، وندرسها منفصلة ، ولو بدت مياهها مختلطة اختلاطا متنافرا فى بعض الأوقات .

ويمكننا أن نسمى واحدا من هذه التيارات التيار « التقليدى » الدائم ، ولو أن قوته ضعفت منذ القرن السابع عشر . فقد بقيت صور من المآسى التى قلدت النماذج الكلاسية ، وظلت الملاهى السلوكية فى أحوال بدأت تتغير بسرعة فائقة .

ولم تكن صور السلوك متحدة ، وقد حاول أفراد الطبقة الوسطى من الجمهور إبداء إعجابهم بما أعجب به المجتمع الأرستقراطى مرات عديدة ، ولكنهم لم يفهموا الدقائق الأرستقراطية الكامنة فى الأسلوب ، ولم ينسوا تماما ناموسهم الأخلاقى ؛ لذا بحثوا عن أمور أكثر إثارة مما قدمه (راسين) فى ميدان المأساة ، ولم يحسوا بالأمن عندما تعرض اتجاه السلوك المهذب للخطر، وربما أحس بالمخاطرة من نشأ على هذا التقليد إذا وطأت قدمه أرضاً صلبة تتفق وطبيعة نشأته ، وعندما يرغم التاجر من الطبقة الوسطى ـ

مكرها ـ على الظهور فى مثل هذا المجتمع ، فعليه أن يسلك سلوكا مطمئنا ، وربما أفزعته صور التحرر التى خفيت على طبقته ، وهكذا ظهر فى العصر تيار رئيسى ثان، هو تيار الطبقة التى تكلفت الرقة ، فحولت صوراً قديمة إلى صورة جديدة فى ملامحها .

ثم ظهرت قوة أخرى بجانب هذا التيار ، فقد قامت الطبقة الأرستقراطية على أساس من الدقة وملاحظة التقاليد تبعا للعادة والتمرين ، وانتقلت هذه الدقة وتلك التقاليد إلى ميدان التذوق الأدبى ، وطربت هذه الطبقة للملهاة الدقيقة ، والمأساة الدقيقة ، ورضيت حين شاهدت النوعين يعرضان عرضاً شكلياً ، ولكن الأمور لم تظهر بهذا المظهر لمن انحدروا من الطبقة الوسطى ، فقد بدت لهم هذه التقاليد غريبة عليهم ، وسببت لهم الملل والانزعاج ، ولكنهم استمتعوا بالصور المختلفة ، وبحثوا عن الحقيقة على الدوام ، ولو لم يكن ذلك مقصدهم ، ومن الواضح أن الاتجاه الواقعى ضد تقسيم المسرحيات إلى أنماط مختلفة ، فالحياة تعكس الدموع مع الضحك ، وقلما تبلغ القمة فى أحدهما أكثر من لمحة خاطفة ، وإذا كانت المأساة سوداء والملهاة بيضاء ، فإن الوجود العادى يظهر فى دواء رمادى محايد، وكان الاتجاه الواقعى قوة فعالة فى القرن الثامن عشر ، مهما اعتقدنا بأنه كان تياراً واقعياً مصطنعاً لا طائل منه .

وسار مع هذا التيار تيار يصلح أن تسميه « فلسفياً » وقد حاول كثير من النقاد ـ وبعض كتاب المسرحية فيما سبق ـ أن يبينوا ما للمسرح من قيمة أخلاقية ، بل من قيمة اجتماعية ، ولكنهم صوروا ذلك بعبارات فائقة الاتساع والتعميم ، وحينما نبلغ أبواب القرن الثامن عشر ، نجد مسرح دعاية بصورة فاصلة فى أوروبا الحديثة لأول مرة ، فقد بدأ الناس فى تلك الأيام يفكرون فى الحياة الاجتماعية تفكيراً جاداً ، سواء فى مقالات (أديسون Addison) الراقية فى مجلته (سبكتيتور Spectator) ، أو فى

الكتابات الحماسية الانقلابية عند روسو ، وهكذا بدأ العصر « فلسفيا » بهذا المعنى ، وأظهر عقيدة كادت تستدر العاطفة وتؤمن بالعقل ، وطلب جمهور الطبقة الوسطى من مسرحه أمراً آخر - فى مستوى فلسفى أرفع - وهو أن يحتوى على تلك الفضائل التى لم يستطع رجال الطبقة الوسطى أن يتخلوا عنها ، رغم محاولاتهم لاحتضان تقاليد المجتمع الأرستقراطى ، فقد تكونت ثروة الطبقة الوسطى بالعمل الشاق ، وبممارسة التجارة ، وقامت على محاولات استمرت عهوداً طويلة ، واتخذت مظاهر تحرر فتيان العصر النبلاء ، واستخفافهم بالأمور ، وانكبابهم على المسرات العابرة المؤقتة ، ومبارزاتهم المهلكة ، ومقامراتهم التى لا تقيم وزنا للنتائج ، اتخذت كل هذه المظاهر صورة ملعونة لتجار الطبقة الوسطى ، وإنما كان التجار فى حاجة إلى سلسلة من المسرحيات التى دفعت هذه الرذائل ، ومجدت فضائل الطبقة الوسطى ، فامتلأت مسرحيات العصر بعواطف أخلاقية سامية ، ولما كانت هذه العواطف سطحية ومصطنعة معا ، تحولت ذخيرة العواطف بسهولة إلى الألوان العاطفية المرفهة المبتذلة التى مثلت زمنها تمثيلا تاماً .

وعلينا إذ نتابع هذه الاتجاهات أن نلاحظ كيف صار المسرح فى ذلك القرن عالمياً بدرجة لم تتوفر له فى القرنين السادس عشر والسابع عشر ، ولم يقتصر الأمر على حدوث نهضة مسرحية فى دول متنوعة ، وإنما ظهر تبادل التأثيرات فى الأفكار والصور فى كل دول أوروبا أكثر من ذى قبل . حقاً لقد اطلع شكسبير على المسرحية الإيطالية ، ولكن التأثير كان يسير فى اتجاه واحد فقط ، أما فى القرن الثامن عشر ، فقد اجتاز نشاط الفكر والانتاج الابتداعى الحدود القومية فى انجلترا وفرنسا وألمانيا وغيرها من البلاد ؛ لذا استدعت الحاجة دراسة مسرح هذه الفترة بتتبع الحركات العامة فى البلاد المختلفة فى صورة كلية ، وهو أمر أهم من الحديث عن الإنتاج المسرحى القومى فى كل منها .

الفصل الأول

المأساة والأوبرا

كان مصير المسرحية المفجعة خلال القرن الثامن عشر مصيراً محزنا ، رغم الجهود التى بذلها المؤلف تلو الآخر للتفوق على الروائع التى أنتجها السلف فى هذا الباب ؛ لأن الظروف كانت غير ملائمة لذلك ، وكان الإنتاج غير عظيم الشأن . ولكن الأوبرا ازدهرت من ناحية أخرى ، وربما كان ذلك لنفس الأسباب التى أدت إلى تدهور المأساة ، من جمهور لم تعد تهزه الخشونة، ولا تثيره روعة المأساة إلى حد الإعجاب الفعلى بها ، وإنما اتجه للإستمتاع إلى تصوير عواطف تصويرا أقل دقة فى مجال الأوبرا ، وإلى الطرب لروعة المناظر ، وللغنى الذى توفر لفرق الموسيقى ، وقد شجعت الأوبرا بصفة خاصة القوم على إقامة دور التمثيل الجديدة .

دار التمثيل فى القرن الثامن عشر

وكان ذلك العصر هو الفترة التى اكتسبت فيه دار التمثيل صفاتها القاطعة الحديثة ، وكان عصر التوسع العظيم فى شئون منصة التمثيل لا فى عواصم الدول الكبرى فحسب ، وإنما امتد إلى مراكز المقاطعات .

وفى انجلترا ظلت قيود الترخيص التى وضعها شارل الثانى ١٦٦٣ مهيمنة حتى طرحها القرن التاسع عشر ، و لكن من الواضح أن الجماهير

النامية المتضخمة التى أقبلت من الطبقة الوسطى فى ذلك العهد كانت كافية لرعاية دور تمثيل أخرى غير (دروری لین) و (كوفنت جاردن) التى حلت محل (لنكولن فيلدز) واتسعت الدور المرخص بفتحها فى المائتى عام ، وتوفرت الأماكن للمتفرجين بتقليل مساحة الجزء الأمامى من المنصة ، ووضع المقاعد فى الفراغ الناجم ، وبذلت شتى الجهود المنوعة لتشييد دور أخرى فى العاصمة ،ويشير بناء دار الأوبرا فى حى (هيماركت Haymar-ket) عام ١٧٠٥ إلى ابتداء انتشار العرض الموسيقى ، وأخيراً حصل مسرح أقل حجماً فى هيماركت على « ترخيص صيفى » عام ١٧٦٦ ، مديره (صامويل فوت Samuel Foote) وظهرت بعده دور صغرى ، مثل (جودمانز فيلدز Goodman's Fields) و (سادلر ولز Sadler's Wells) فى أوقات مختلفة ، واستطاعت أن تراوغ القانون ، وفتحت أبوابها لمن دفع الثمن من الزبائن . وفى الوقت نفسه نالت الفرق المتجولة القديمة من الممثلين تقديراً غير عادى ، وأقيمت (الدور الملكية) للتمثيل فى كل أنحاء البلاد ، وعرضت الفرق الدائمة بين جدرانها بضاعة لا تختلف عن تلك التى استمتعت بها جماهير لندن ، وفى نهاية القرن ، لم تنقص كل مدينة هامة دار للتمثيل ، أما مسرح العاصمة فقد وجد مئونته على الدوام من الممثلين الذين قضوا مدة التدريب فى الأقاليم .

وكانت تلك الفترة فترة عظماء الممثلين ، ولا ريب أن (دافيد جارك David Garrick) قد شمخ فوقهم جميعاً ، ولكن الاتجاه المسرحى العام للعصر تمثل فى وجود فرق من الممثلين اللامعين فى السنوات الأولى من القرن ، ومن بين أفرادها (كولى سيبر Colley Cibber) الشاذ ، و (آن أولد فيلد Anne Oldfield) الكوكب اللامع ، و (بارتون بوث Barton Booth) ممثل المأساة ، الذى سلم الشعلة من بعد إلى (شارلز ماكلين

Charles Macklin) العاصف ، و (كيتى كليف Kittiy Clive) الرقيقة ، و (بج وفنجتون Peg Waffington) المتكلفة ، وفى النهاية تخلو عن الميدان لـ (سارة سدونز Sarah Siddons) التى ليس لها مثيل ، ولأخيها (جون فيليب كمبل John Philip Kemble) .

وكذلك استهوى المسرح الفرنسى فى هذا الوقت حلقة من عظماء الممثلين، فقد حظيت (آدرين ليكوفرير Adrienne Lecouvreur) بالشهرة ؛ إذ أفلحت فى محاولتها للقضاء على أساليب التمثيل الخطابى الأسبق ، وأحلت محله فهما واقعيا لأدوارها ، وحذت حذوها (مدموازيل ديموسنيل أو مارى فرانسوز مارشان -Mlle Dumesnil - Marie - Fran coise Marchand) ، مع أن مدموازيل كليرون (كليز جوزيف ليرى Mlle Clairon - Claire Josephe Leris) قد أعادته من جديد إلى البطولة المتكلفة على الطريقة المفخمة ، ويبدو أن ممن أسهموا فى هذا الميدان (ليكين ـ هنرى لويس كاين Lekain - Henri Louis Cain) الذى رعاه فولتير .

كما يبدو أن أحوال هؤلاء الممثلين عموما كانت أقل إشراقاً من أحوال زملائهم فى انجلترا ، وكان لهم مسرح قومى ، ولكن مكانتهم عند الجمهور كانت دون مكانة (جاريك) و (مسز سدونز) عند جمهورهما ، ومن الواضح أن الجمهور الفرنسى تكاثر كما تكاثر الجمهور الإنجليزى ، وكان عدد مسارح باريس ثلاثة عام ١٧٠٠ ، ثم بلغ خمسة عام ١٧٥٤ ، وتضاعف هذا الرقم عام ١٧٨٤ حينما صدر مرسوم ملكى يمنح (الكوميدى فرانسيز) و (الأكاديمى رويال دى موزيك) حقوقاً احتكارية . وفى عام ١٧٩١ ، وبعد إطلاق الحريات فتحت إحدى وخمسون دارا أبوابها

للتمثيل. وفى هذه الفترة ، أبدت الأقاليم اهتماما بالمسرح ، وشيدت كل بلدة كبيرة ـ تقريبا ـ داراً أكبر حجمها وكثر زخرفها ، ولن نطنب فى ذكر الأمثلة حتى لانسبب السأم ، وإنما يكفى أن نذكر أمثلة تمثل الاتجاه العام، مثل الدار الجديدة الفخمة التى أقيمت فى ليون عام ١٧٥٤ ، والدار التى فاقتها روعة ، وباهت بها (بوردو) غيرها من المدن عام ١٧٨٠ ، وإن البون لشاسع بين هذه الصروح المشيدة وبين تلك الدور الساذجة فى ساحات لعب التنس التى انتشرت ذات يوم منذ أكثر من قرن مضى .

أما فى أسبانيا . فكانت أمور المسرح أسوأ حالا ، ويعود الفضل إلى (إيزابيلا فارنيزى Isabella Farnes) . الملكة الثانية لفيليب الخامس . فى إقامة دار الأوبرا سنة ١٧٢٧ مما أغرى القائمين على دور التمثيل العامة ـ التى مازالت على طريقة الحواجز فى الهواء المكشوف ـ إلى التفكير فى تحسين حال الجمهور ، مما دعا إلى تأسيس دار (مسرح الصليب The Theatre of the Cross) . سنة ١٧٤٣ (ومسرح الأمير Prince) سنة ١٧٤٥ ـ ولكن جماهير هذه الدور كانوا أجلا غير متعلمين ، وجاء القرن الثامن عشر فشهد تدهور المسرحية الإسبانية من القمم التى بلغتها فى عصرها الذهبى تدهوراً مؤسفاً .

وسيطرت الأوبرا كذلك على إيطاليا ، ولأجل الأوبرا شيدت الدور الرائعة على الطراز الباروقى والكلاسى ، ونهضت فى فيرونا دار (تياترو فيلارمونيكو Teatro Filarmonica) الجميل ، و (قد وضع رسوم تصميمه فرنسسكو جالى بيينا Francesco Galli - Bebiena) ، وفى نابولى (تياترو سان كارلو Teatro San Carlo) سنة ١٧٣٧ ، وقد وضع رسوم تصميمه أنطونيو مدرانو Antonio Medrano) ، ومسرح ميلان الذائع (لاسكالا Scala) سنة ١٧٧٨ كما وضعت للأوبرا أيضاً رسوم المناظر

الرائعة، وآلات التأثير المدهشة التى ابتكرها المصممون من المهندسين الإيطاليين بعقول أصيلة ، وذاع تأثير آل (جالى بيبنا) فى الآفاق ، واجتازت شهرتهم حدود بلادهم إلى كل أنحاء أوروبا ، ورافقهم فى ذلك عدد كبير من فنانين آخرين ذوى مواهب عظيمة ، مثل (فلبو جوفار Fillippo Ju-varra) من مسينا ، و (جيوفانى سرفادونى Giovanni Servadoni) من فلورنسة ، و (فنشنزو رى Vincenzo Re) من نابولى ، و (جيامبتستا بيرانيزى Giambattista Piranesi) بالبندقية ، وأفراد أسرة (جاليارى Galliari) من أندورنو على اختلافهم ، ونافس إنتاجهم الذى وصل إلى القرن التاسع عشر فن (بيبنا) . وعلى العموم فقد ظهر فى إيطاليا عامة ، وفى البندقية خاصة ، مسرح تمثيلى بلغ مكانة هامة ، ومع أن الجمهور أقبل على الأوبرا بصورة أساسية ـ كما حدث فى المجتمع الإسبانى ـ فقد بذل للمسرح تشجيعاً كافياً ليظل منتجاً مبتكراً .

وفى تلك الفترة ، نهضت دور التمثيل الأخرى فى كثير من البلاد ، ولا شك أن الأوبرا حظيت برعاية خاصة ، ولكن المسارح التى هدفت إلى الحوار ظهرت معها ، لتكون صالحة للإنشاد والعزف الموسيقى الفردى ، وقد أقيمت الدور الجميلة فى الأراضى الجيرمانية للأوبرا بفضل جهود الأمراء ، ولم تتكامل أسباب الثقافة لأى بلاط ممتاز إلا إذا اتصل بمهندس ليقيم دارا مزخرفة للأوبرا .

أما فيما عدا فرق الغناء ، فقد واصلت الفرق المسرحية المتجولة السير بنجاح مطرد وإن كان نجاحاً بطيئاً إلى حد ما . وأثناء القرن السابع عشر، قامت زيارات الممثلين فى فرق التمثيل الإنجليزية التى سميت باسم (الكوميديين الإنجليز Englische Kmodianton) ، والممثلين فى فرق الكوميديا المرتجلة الإيطالية المعروفة باسم (كوميديا دلارتى) ، قامت هذه

الفرق بتمهيد السبيل لظهور فرق قومية محترفة . وفى السنوات العشرين التالية من القرن ، كانت الممثلة الموهوبة (كارولين نوبير-Karoline Neu-ber) قد بلغت حد الشهرة ، وقبل أن يبدأ الربع الثالث من القرن . كانت مسارح همبورج وفيمار تستقبل الممتازين من المؤلفين مثل (لسنجLessing ، وجوته Goethe) . وفى سنة ١٨٠٠ كانت برلين تمتلك مسرحاً ملكياً ، وأعيد بناؤه بأسلوب طريف جديد من وحى (كارل فريدريتش شنكلKarl Friedrich Schinkel) ، وشهدت فيينا استقرار التقاليد الذائعة لمسرح (البرجاتياتر Burgatheater) عام ١٧٥٢ ، وتبعه افتتاح مسرح (ليوبولد شتادثياتر Leopold stadtheatre) سنة ١٧٨٠ .

وحوالى سنة ١٧٨٣ ، استقبل أهل استكهلم دارهم الجديدة (المسرح القومى) وفى سنة ١٧٢٥ افتتح مسرح كوبنهاجن الملكى ، وبدأت النرويج فى تلك السنة تهتم اهتماماً ضعيفاِ بهذا الضرب من الفنون الذى ظهر وظهر فى أفقه من بعد أعظم كتابها . أما فى الشرق ، فقد فتحت روسيا وغيرها من البلاد الصقلية أبصارها على مباهج المسرح ، وفى ولاية (القيصر ألكسس Tsar Alexis) قام الهواة بالتمثيل فى القصر الإمبراطورى ، وزادت الحماسة للمسرح بإحياء من (القيصرة آنا Tearina Anna) و (القيصرة إليزابيث Tsarina Elizabeth) ، وفى النهاية دفعت (كاترين العظيمة Catherine) ـ وكانت كاتبة مسرحية ـ نبلاءها إلى الإقبال على التأليف المسرحى ؛ وقد أقيمت المسارح داخل القصر الملكى فى مبدأ الأمر أو ألحقت به ، ولكن سرعان ما انتقل لهو النبلاء إلى الطبقات الوسطى بصورة عامة . ويعود تاريخ مسرح (بولشوى Bolshoi) فى موسكو إلى سنة ١٧٧٦ ، ولكنه لم يبن فعلاً إلا فى القرن التاسع عشر ، وترمز الموافقة

الرسمية على إنشائه إلى اتجاه العصر ، ثم افتتحت دار (بطرسبرج Bolshoi Petersburg) أو (كامينى Camenni) سنة ١٧٨٣ .

وصار لبولندا مسرح سنة ١٧٦٥ ، وفى مدينة براج افتتحت دار التمثيل المسرحية والأوبرا سنة ١٨٧٣ ، مع أن فترة طويلة قد انقضت فى تلك المدينة قبل أن تعرض فيه مؤلفات تشيكية بدلاً من المؤلفات الألمانية والإيطالية .

وكان الحال فى الشرق والغرب سواء ، فوراء الأفق البعيد ، فى المستعمرات الأمريكية التى كتب لها أن تنفصل عن انجلترا فى أواخر ذلك العصر ، بدأ التمثيل المسرحى ، وشيدت الدور فى المدن التى أخذت تنمو بسرعة ، وفى أواسط هذا القرن تقريباً ، استقبلت كثير من هذه المدن دوراً للتمثيل ، واستقرت بدرجات متفاوتة ، فامتلكت نيويورك مسرح (جون ستريت ثياتر John Street Theatre) كما شهد آخر العصر افتتاح الدار الهامة (بارك ثياتر Park Theatre) الذى كتب له أن يكون أكثر دور التمثيل جاذبية فى العاصمة التجارية والثقافية ، إن لم تكن السياسية ، للولايات المتحدة .

ويقدم لنا هذا المجمل المختصر لنشاط المسرح (بين سنتى ١٧٠٠ ، ١٨٠٠) الدليل الذى يفسر المسرحيات التى ألفت فى تلك الفترة ، فكانت قصور الملوك تولى الأوبرا عنايتها فى كل الأقطار ، ونشأ عن ذلك ظهور المناظر الرائعة ، والآلات المسرحية ذات الأثر الأقوى ، وفى كل الأقطار بدأت الطبقة الوسطى تهتم بالمسرحية ، وهكذا ظلت أنماط جديدة من الجماهير والمسرحيات تتكون من جديد .

مصير المأساة الكلاسية

لم يتهيأ الجمهور الجديد جيدا لتذوق المزايا الصارمة للمسرحية المفجعة ، والواقع أن الممثلين ذوى القبعات من الشعر والثياب الحريرية المزركشة قد خطوا فى زهو فوق منصة المسرح فى أنحاء البلاد ، وألقوا الأحاديث التى فاضت بالإحساسات المفجعة الخالصة ، ولكن القرن كله لم يعرض من هذا النوع أكثر من مسرحيات ثلاث أو أربع جديرة بالاعتبار ، حتى ظهرت المشاعر الرومانسية ـ فى نهايته على الأقل ـ فقد استنفد شكسبير وراسين إمكانيات النمط المسرحى الذى طرقوا بابه ، ولم يبق لخلفهم من سبل إتمام تطويره إلا القليل ، ومع هذا لم تكن الأحوال الاجتماعية فى ذلك العصر مواتية للمؤلفين الذين اتجهوا نحو هذا النمط من التأليف كثيراً .

وفى أوائل القرن استغرقت انجلترا موجة من الحماسة عند ظهور مسرحية (كاتو ١٧٠٣ Cato) التى وضعها (جوزيف أديسون Joseph Addison) ، ولكن الحماسة كانت سياسية أكثر مما كانت للجمال الفنى . وفى الوقت نفسه أراد (نيكولاس راو Nickolas Rawe) أن يجارى راسين ، فكتب حلقة من المآسى عن المرأة مثل (التائبة الجميلة ١٧٠٣ The Fair Penitent) و (جين شور ١٧١٤ Jane Shore) ، ولكن لم يزد كثيراً عن مجرد إثارة عاطفية باردة نوعاً ما . ولم تكن مسرحيات من تبعه أكثر توفيقا ،

فكانت مسرحية (الأم المنكوبة ١٧١٢ The Distrest Mother) لمؤلفها (أمبرور فيلبس Ombrore Philips) ترجمة مملة لأندروماك ، وقلدت مسرحيات (زارا ١٧٣٦ Zara) و (ألزيرا ١٧٣٦ Alzira) التى وضعها (آرون هل Aaron Hi) نماذج فولتير ، ثم زادت الحيوية فى مؤلفات (جيمز تومسون) قليلا ، ولكن مسرحيته ذات البناء الكلاسى ، وهى (سوفونيسبا ١٧٣٠ Sophonisbe) و (إدوارد إليونورا ١٧٢٩ Edward Eleonora) لا تحرك نفس القارىء اليوم ، بل فشل (صمويل جونسون-Samuel John-son) العظيم حينما أراد أن ينفخ روح المأساة فى مسرحيته (إيرين Irene١٧٤٩) ، واتسع الميدان الذى برر للساخرين مثل (دوق بكنجهامDuke of Buckingham) مؤلف مسرحية (التدريب The Rehearsal ١٦٧١) ومثل الكاتب (ر . ب . شريدان-R. B. Sheri-dan) فى مسرحية (الناقد The Critic) ما سجلت أقلامهم من نقد لاذع للمسرح المفجع المعاصر .

أما المسرحية الإسبانية الجادة فكانت أسوأ حالا ، فقد انحدر المستوى القومى من مؤلفات (كالدرون) إلى حضيض تافه ، وفشلت المحاولات التى بذلها (أوغسطين دى مونتيانو إى لياندو-Augustin de Montianoy Luy-ando) لإشباع حاجة العصر ، فى مسرحيته (فرجينيا . طبعت سنة ١٧٥٠ Virginia) ومعها مثال مطول عن (المآسى الإسبانيةSobre las Trgedias Espanolas) لتطبيق أدق نماذج راسين ، ولم تكن مسرحيته القوطية الأسلوب (أثولفو Athaulpho) والتى طبعت سنة ١٧٥٣ أكثر توفيقاً من محاولته الأولى ، ومضى عشرون عاما قبل أن تظهر على منصة التمثيل مأساة تعتمد على النمط الفرنسى ، وتلك هى مأساة (هورمسندا

(Hormesinda ١٧٧٠ التى وضعها (نيكولاس فرناندز-Nicolas Fernan-dez) ، ولم يكن لها تأثير يذكر .

أما فى ألمانيا ، فقد نشطت روح التمثيل قليلا ، ولكن البلاد انقسمت دويلات صغيرة ، ومزقها هذا الانقسام ، فلم تكن الأحوال مواتية للإنتاج الفنى ذى القيمة ، وحمل الممثلون الإيطاليون والإنجليز بضاعتهم أثناء القرن السابع عشر إلى كثير من قصور الملوك ؛ وتأثر بإنتاجهم من جهة ، وإنتاج المسرح اليسوعى من جهة أخرى ، (أندرياس جريفيوس-Andreas Gru-phius) الذى وضع سلسلة من المآسى الدينية الطابع ، فاستقر هذا النمط بلغته المحلية الدارجة ، ثم بذلت محاولات شتى فى هذا السبيل ، وخلت جميعا من الجمال وقوة الأثر ؛ وازدهرت (الميلودراما) المبالغة فى المسرح الشعبى ، وقد سميت باسم (Haupt - und Staatsaktionen) وخلطت الحوادث الدرامية بالعبارات التى خلت من المعانى ، والتوريات التى أدخرها مضحك المسرحية ، ثم ظهر (جوهان كريستوف جوتشدJohan Cristoph Gottsched) الذى بذل أول محاولة هدفت إلى مزيد من الرقى ، وتأكد من غياب الصورة فى المسرحية الألمانية ، فركز اهتمامه حول « القواعد» الكلاسية التقليدية ؛ وسعى إلى فرض الأنماط الفرنسية على المسرح فى عصره.

وقد ترجم مسرحيات لراسين ولغيره من الكتاب ، ونهج نهجهم فى مؤلفات مثل (كاتو المحتضر ١٧٣٢ Dersterbende Cato) ، وقد ذاع تأثيره لنشاطه الزائد ، ويقين المتحمس لهدفه ، ولصلته بجماعة بارعة من الممثلين ، من أبرز أعضائها (كارولين نوبر Karoline Neuber) وهنريج كوخ Heinrich Koch) ، ولم يقلد الأذكياء فى ألمانيا إلا الفرنسيين وذلك حتى عصر ليسنج ، الذى لم يتمخض مجهوده إلا عن أثر قليل ، ولاشك أن

فترة من التدريب كانت لازمة لظهور الآثار التى توافر فيها الكمال قبيل نهاية القرن .

وانتقل التأثير الفرنسى إلى روسيا ، كما انتقل إلى غيرها من البلاد ، وقد وجه الأساليب المسرحية مدة طويلة الكاتب (الكسندر بتروفتش سومارو كوف Alexander Petrovich Sumarokoy) الذى كتب مسرحية كلاسية الإلهام هى (خوريف Khorev ١٧٤٧) و (زيمير Zemir ١٧٥١) وكان هو المسئول عن تقديم « مسرحية هاملت سنة ١٧٤٨ إلى الجمهور الروسى مع تحوير فرنسى لها » وقد اتجه اتجاهه (أيا كوف . ب . كينيازنين.Iakov B. Kniazhnin) فى مسرحية (فاديم Vadim ١٧٨٩) متأثراً بكل من راسين وفولتير .

ومن الطبيعى أن تنتقل بعد ذلك إلى فرنسا لنتابع تطور المأساة الكلاسية ، فقد كاد راسين يستهلك العبقرية الفرنسية ، ولم يتفوق ما قدمه مسرح المأساة فى فرنسا على ما ظهر فى انجلترا وفرنسا إلا قليلا . ومع ذلك ظلت قائمة المسرحيات الجادة التى عرضت فيها فى النصف الثانى من القرن السابع عشر وطول القرن الثامن عشر بائسة نوعا ما ، وحاول كاتب بعد آخر أن ينهج نهج راسين ، ولكن نهج راسين لم يلائم واحداً منهم ، وربما استثنى منهم كاتب اقتصر على إنتاج مزيج ثقيل من الكلاسية الجامدة ، والحادثة الدامية المثيرة فى وجبة دائمة ، وهو (بروسبر جوليودى كربيونProsper Jolyot de Crebillon) وهو كاتب اشتهر ذات مرة ، ويستثنى من هذا الاتجاه (فولتير فرانسو امارى آرويهVoltaire - Francois Marie Arouet) الذى ظفر بأكاليل الغار فى عصره ، ونال شهرة تالية لإدراكه التام لهدفه ، أكثر من مهارته المسرحية . أما ما أسهم به من دور فعال فى المسرح فكان فى رحابة موضوعه أكثر مما امتاز به فى الصورة والمفهوم ، وقد جمعت محاولته الأولى

(أوديب Oedipe ١٧١٨) بين نهج راسين الواضح ، وبين الوحى الإغريقى . وقد ظل هذان التأثيران فى محاولاته طيلة حياته العملية ، وحاول بصورة عامة أن ينهض بالمأساة التى اقتصرت على الموضوعات الغرامية ، بأن يوسع أفق مادتها المفجعة لتجتاز الحدود الكلاسية .

ومثلت مسرحياته الأولى (بروتس Brutus ١٧٣٠) و (موت قيصر Caesar's Death ١٧٣٥) و (ميروب Merope ١٧٤٣) ومثلت محاولاته الثانية (زاير Zaire ١٧٣٢) و (الزير Alzire ١٧٣٦) و (زليما Zulima ١٧٤٠) و (التعصب ، Le Fanatisme ١٧٤١) ويتيمة الصين (L' Orpheline de la Chine ١٧٥٥) و (تنكريد Tancréde ١٧٦٠) عن العصور الوسطى . ويمكننا أن نعتبر (زاير) نموذجا يمثلها جميعا ، وقد دارت حوادثها فى جناح الحريم فى بلاط (أورزمان Orosmane) بأورشليم، وصورت (زايير) البطلة التى بادلت السلطان هواه ، ولكنها جهلت حقيقة أمرها ، فهى عذراء مسيحية ، بل هى أخت (نرستان Nérestan) ذلك الشاب الذى أطلق العرب سراحه ليذهب إلى فرنسا ، ويجمع مالا يفتدى به زملائه فى الأسر ، وعاد نرستان بمال يكفى لإطلاق سراح (زايير) ، وعدد قليل من الأسرى الآخرين ، واقترح أن يظل هو نفسه رهينة ، وأظهر أورزمان النبل والشهامة أمام هذا الاقتراح ، فوعده بإطلاق سراحه مع مائة من المسيحيين ، ولكنه استثنى من هؤلاء (لوسنيان Lusignan) الشيخ ، وزايير . هنا يبدأ الصراع الحقيقى المفجع ، فيتضح أن لوسنيان والد نرستان وزايير ، وينشب الصراع فى نفس زايير بين حبها لأورزمان وبين رغبتها فى مواصلة تقاليدها المسيحية ، ويقاسى أورزمان العذاب خشية أن يكون نرستان عاشقاً لها ، وفى النهاية يطعنها السلطان طعنة قاتلة ، وينجلى له الحقيقة ، فيأمر بإطلاق الأسرى من المسيحيين ، ثم ينتحر .

وتتضح فى هذه المسرحية مميزات أسلوب فولتير فى المأساة ، فيفسح له الجو الشرقى مجالا يصور فيه ما يبعث على العجب تصويرا ملونا ، ولعل أهم ما أسهم به فى المسرح المفجع إدخال مادة أخرى غير كنوز المادة الكلاسية التى كادت تبلى . بل إنه أمعن فى السير شرقا فى مسرحية (يتيمة الصين) وغربا إلى بلاد (بيرو Peru) النائية أيام الفتوحات الإسبانية فى مسرحية (الزير) ، وعنوانها الآخر هو (الأمريكيون) . ووجد فى (زايير) موضوعا عن المسيحية والإسلام أتاح له مجالا واسعا للتعبير عن آرائه الفلسفية . ولا شك أن تصويره كان قويا ، ولكنه لم يبلغ مبلغ راسين فى القوة ، فإدراكه للشخصيات عاطفى رقيق ، أى أن دوافعها تنبثق من مبادىء قررت خارجها أكثر مما تنطلق من باطنها ، واستعاض عن تصوير الشخصيات تصويرا دقيقا فى ألفاظه ، باتخاذ سبيل البلاغة ؛ والواقع أن فولتير كانت لديه القوة الكافية التى وفرت لمسرحياته النجاح فى يومه ، واحتفظت قوته بمكانها فى برامج الكوميدى فرانسيز ، وإنما غابت عنه المميزات الكبرى التى يجتاز بها عمل الكاتب المسرحى حدود بلاده ، فقد استهوت مآسيه معاصريه من الإنجليز ، وغيرهم ، ولكنها لا تستهوينا اليوم كثيرا .

ومما يصور نواحى فشله ، أنه رفض الاقتصار التام على الحب على طريقة راسين ، ولكنه لم يتمكن من التخلص من تقديم موضوع راسين تماما ، ولأنه لم يهتم بهذا الموضوع اهتماما رئيسيا ، فقد قدمه بطريقة لا تبعث على الرضا ، فالموضوع الرئيسى فى (ميروب Meropc) سياسى ، ولكن وفاء ميروب لابنتها يكاد يتجه إلى الاهتمام بالحب فى الصور المألوفة بدرجة أكثر . وفى (بروتس) تقل خشونة المنظر السياسى الرومانى بسبب الصور العاطفية بين (تيتوس) و (توليا) والواقع أن فولتير كان يقاوم مقاومة فاشلة تلك

القيود التى تقبلها راسين بقبول سهل ، ولم تكن عبقرية فولتير الساخرة ملائمة لتقبل تلك القيود التى تقبلها سلفة بهدوء مماثل .

وقد بلغت المأساة الكلاسية فى الحقيقة مداها مؤقتا ، وكان من المقدور أن تظل « القواعد » القديمة واضعة سلطانها الهزيل على المسرح عدداً من الأعوام ، ولما انتقل شكسبير أول الأمر عبر القناة ، فرض (جان فرانسوا دوكيز Jean - Francois Ducis) القيود على ما به من حرارة رومانسية ، وأتت صور مسرحية (هاملت) التى عرضت سنة ١٧٦٩ و (لير ١٧٨٣) ظلالا كئيبة لأصولها الحقيقية ، ومع هذا كله ، كان سلطان النهج الكلاسى التقليدى مشرفاً على نهايته ،ولم يكن فيه من الروح ما يوحى بإنتاج جديد مستقل الميزات ، وسرعان ما حلت محله آثار آمال أخرى .

وقد شمل التأثير الفرنسى إيطاليا ، كما شمل انجلترا ، وألمانيا ، وإسبانيا ، وروسيا من قبل ، ولم تلق المحاولات الأولى فيها لتطوير الأسلوب الكلاسى نجاحاً قاطعاً ، فى مسرحيات مثل (ميدورو Medoro ١٦٣٠) التى وضعها (جيوفانى دولفينو Giovani Delfino) ، ولم تظفر بكثير من الرضا مسرحية (ماركرتيلو شيشرون ١٧١٥-Marco Tullio Cicerone) التى وضعها (بيير جاكوبو مارتلو-Pier Jacopo Martello) ، وعندما أتى تأثير فرنسا ، كانت الأحوال تواتى المزيد من النجاح ، فبدت فى مسرحية (ميروب Merope ١٧١٣) التى ألفها (فرانسسكو سكيبيونى دى مافى) ملامح مأساة أكدت مقومات العظمة فى المسرح الإيطالى ، وأن دورها قد حان ، ومن ورائها مجد فرنسا ، أما انجلترا فلم تنس شكسبير بعد ، بينما تدهور مسرح إسبانيا ، وبدأت ألمانيا تشعر بكيانها . وأما إيطاليا ، فكانت حرة بوسعها أن تجرب من جديد، وبالوسائل

الطريفة ، فى ميدان الأسلوب الكلاسى ، وليست (ميروب) إحدى روائع المسرح ، ولكنها امتازت بميزة غابت عن المؤلفات المشابهة لها فى المنهج ، والتى ظهرت فى القرن الثامن عشر ، وهى ميزة ظهرت وكانت جديرة بأن يقلدها فولتير نفسه ، فى تحليلها الحقيقى للشخصيات ، وتصوير عواطف لا تخفيها صور البلاغة الباردة .

وبعد (ما فى) حلت فترة سكون ، ، وتخللتها مقالات متقطعة عن المأساة ، مثل مقالات (ماركوبروتو Marco Bruto ١٧٤٣) و (دور Druso ١٧٤٧) التى ألفها (أنطونيو كونتى Antonio Conti) . أما (جيوفانى دى جسكالا Giovani di Giscala) التى وضعها (ألفونسو فارانو Alfonso Varano) فأهميتها ثانوية ، ثم ظهر كاتب فذ فى عصره بعد ذلك فى ميدان المسرحية الكلاسية ، هو (كونت فتوريو ألفييرى Count Vittorio Alfieri) الذى بعث فى الصور القديمة الحياة والقوة والجمال ، وقد صدرت قوته عن عاطفة بطولية فائزة ، وإن كانت متمردة ، ومن ارتشافه العميق من الينبوع الأول ، وهو الينبوع الإغريقى الذى نهل منه ، وقد نبذ رقة راسين التى استعصت على المحاكاة ، وآثر عليها الواقع المثالى ، ثم ظهرت فى مؤلفاته قوة أخرى نبعت من النهج الذى صور المناظر فى زمنه تصويراً حماسياً ، فاتضح الدافع عنده ، وتوهجت النيران التى خمدت فى معظم المؤلفات الأخرى فى ذلك العصر تقريباً .

وقد ترك ألفييرى وراءه تقديراً ناقداً واضحاً عن أهدافه ، فاعتقد أن العنصر المفجع لابد له من الاهتمام بأقوى العواطف ، على أن تصور بأبسط الصور ، وأقصى التركيز . وقد وجد أجمل صور موضوعاته فى أساطير الإغريق ، واستفاد منها ، ووجد فيها فرصة سانحة لتوحيد « الواقع الفنى والواقع الأخلاقى ، أى الجمال مع الأخلاق » ، وكان رأيه أن المسرح يجب أن

يكون مدرسة يتعلم فيها الناس كيف يعيشون « أحراراً أقوياء كرماء ، تميزهم الفضيلة الصادقة ، لا يصبرون على الضيم ، ويشملهم حب الوطن ، ويحسون بحقوقهم كأفراد إحساساً صادقا ، وقد زكت عواطفهم ، وامتازوا بالنبل والإباء » . وتعمد التخلص من الشخصيات الثانوية والعواطف الناعمة ، والجودة المتوسطة تحقيقاً لغرضه .

وبلغت مسرحياته الأولى إحدى وعشرين مسرحية ، وامتد أفقها بين (كليوباترة ١٧٧٥ Cleopatra) إلى (ألسست الثانية ١٧٩٨ L'alceste Seconde) ، ومن بينها مسرحية طريفة هى مسرحية (فيلبو Filippo) ، وقد اختار موضوعها بحيث يتيح له فرصة تصوير شخصيته (دون كارلوس Don Carlos) صاحب التفكير الحر ، وقابل بينها وبين شخصية ولده فيليب الثانى الإسبانى . وقد أخذ موضوعات روائعه ، ماعدا (شاؤول ١٧٨٣ Saul) و (ميرا ١٧٨٩ Mirra) عن الحلقات التى عارق موضوعاتها كتاب المسرح الإغريقى من قبل ، ومنها أنتيجون ١٧٨٣ ، التى قابلت بين البطلة الثائرة والطاغية (كريونت) ، ولعلها تصور ميوله السياسية القوية خير تمثيل ، ولكن أقوى مسرحياته تصويراً هى مسرحية (أورست ١٧٧٦ Oreste) ، وقد بدت فى المسرحيتين قصص قديمة العهد فى إهاب طريف جديد ، فصور فى الأولى (آرجيا Argia) ابنة (إدراستو Adrasto) ، وأرملة (بولنيس Polinice) التى أقبلت إلى طيبة بقصد حمل رفات زوجها ، ودخلت طيبة سراً فى جوف الليل ، ولاح لها الأمل فى لقاء (أنتيجون) ، وتلتقى المرأتان وتتعارفان وتتعاون على إنجاز مهمة دفن الجثة التى اشتد (كريونت) فى تحريم دفنها بخاصة ، وأمسكهما الحراس ، واعترفت (أنتيجون) بفعلتها بشجاعة ، وحكم عليها بالموت ، أما (إيمون Emone) الذى أحب (أنتيجون) فطلب لها الرأفة . وعندما يعلم (كريونت) بغرام

ابنه بها ، يغير نهجه ، ويخير أنتيجون بين أمرين : الموت أو الزواج من (إيمون) . وتثور أنفتها ، وتقرر ألا تلبى رغبة الطاغية ، فتختار الأمر الأول، ويحكم عليها (كريونت) وهو فى سورة من الغضب بأن تدفن حية ، وعندما ينفذ قراره ، يكتشف أنه قد فقد ابنه الذى يدخل على رأس عصابة مسلحة ، منكراً بنوته ، وينصرف يائسا ليلاقى حتفه وهو يحمل جثة أنتيجون ، ويشبه الموضوع مسرحية سوفوكليس فى أساسه ، ولكن تحليل الشخصيات ملون بألوان العواطف الحديثة ، وانساب تيار سياسى قوى خلف تسلسل أهواء الأفراد .

وتمثلت فى طريقة (أورست) طريقة ألفيير فى تصوير الأساطير الكلاسية تصويرا واقعيا جيداً ، ومع أن أسكيلوس وسوفوكليس ويوربيدس طرقوا موضوعاتها من قبل ، إلا أنه عرضها عرضا جديدا ، فيظهر أورست بعد أن قتل (أجستو Egisto) وكليثمنترا ، دون أن يعلم أن الأخيرة أمه ، واستبدت النشوة به فرفع سيفه عاليا بينما ارتعش بيلاد حينما لاح بباله ما سوف يحدث له حين يدرك الحقيقة وتساءل : أين كليثمنترا ؟ وحينما تحاشى بيلاد الإجابة الصريحة ، ألح عليه أورست :ـ

أورست : أخبرنى

ما الخبر ؟

بيلاد : قد طعنت

أورست : ومن طعنها ؟

بيلاد : هيا بنا لنذهب

ألتيرا : لقد قتلتها أنت

بيلاد : إن سيفك

اخترق صدرها ، لقد فقدت رشدك ، وأعمتك

سورتك ، وتهجمت على أجستو .

رعب يحيط بى ، أنا قتلتها ؟ بهذا السيف ؟

يا بيلاد ، ناولنى إياه ، ويجب أن

بيلاد : لن يكون هذا

ألتيرا : أخى

بيلاد : أى أورست التعس

أورست : من ينادينى بيا أخى ؟

أيتها المرأة الكافرة ، التى أنقذتنى من الموت لأظل حيا ، وأقتل أمى ! ناولينى ذلك السيف ، ياالآلهة الغضب ، ماذا فعلت ؟ أين أنا ؟ من بجانبى ؟ من يعذبنى ؟ من يقف إلى جانبى ؟ أين المهرب ؟ أين أخفى نفسى الشقية ؟ أبى ، هل تحملق فىّ ؟ هل تطلب دماء ؟ ما هي الدماء ؟ لأجلك وحدك قد سفكتها .

ألتيرا : أى أورست ، أورست ، أيها الأخ الشقى

إنه لا يسمع ما نقول . . لقد فقد صوابه ، وعلينا

يا بيلاد العزيز أن نظل إلى جانبه

بيلاد : يا لقسوة

القدر الرهيب فى مشيئته .

وكاد ألفييرى أن يبعث فى هذه المسرحية المفجعة الكلاسية روح الحياة من جديد ، ولكن قوة الحركة الرومانسية كانت قد بدأت تعمل ، وكانت حماسة ألفييرى للحرية جزءاً من الحركة الانقلابية التى أيقظت الأذهان فى أواخر القرن وكان تأثير ألفييرى على كتاب المسرح الإيطالى ـ الذين ظهروا من بعده مباشرة ـ تأثيراً قوياً ، ولكن مجهودهم لم يتمخض إلا عن قليل من الإنتاج ذى الشأن ، وقد دلت بعض هذه المحاولات بوضوح على أن الموضوع الرومانسى كان أنسب للعصر من الموضوع الكلاسى ، وقد حاكى (فنشنزو مونتى Vinchnzo Monti) أسلوب ألفييرى بقوة فى مسرحية كايوجراكو Caio Gracco) بعد أن ظهرت فيه بعض الآثار الضعيفة للروح الرومانسية فى مسرحية نهجت النهج الكلاسى ، وهى مسرحية (أرستوديمو Aristodemo ١٧٨٦) ومسرحية (جاليتو مانفريدى Galleotto١٧٨٨ Manfredi) التى كانت على جانب كبير من الأهمية ، وضعها (كارلودى دتورى . طبعت سنة ١٦٧٠ Carlodé Dottori) التي سلكت مسلك ألفييرى فى تصوير العواطف بطرق متنوعة فى مؤلفات (جيوفانى بنومونتى Giovanni Pindemonte) و (نيكولوأوجو فوسكولوNiccolo Ugo Foscolo) من ناحية أخرى . فمسرحية الكاتب الأول (جنيفره الأسكتلندية ١٧٩٥ Ginevra di Seozia) ذات طابع رومانسى تام فى التصوير ، ولكننا نعتبر (فوسكولو) اليوم واحداً من عمالقة الحركة الرومانسية الإيطالية ، وقد ولى الزمن الذى أمكن فيه أن نتوقع فيه الإنتاج الخطير فى المسرح الكلاسى مرة أخرى .

الأوبرا : الجادة والكوميدية

وقد وجدت العاطفة المفجعة فى الأوبرا مجالا يعبر عنها ، له ألوان من الجمال ناعمة ، وانحدر هذا النوع المسرحى من عصر النهضة ، وسرعان ما

ارتفع فى سلم العظمة درجة فدرجة ، وتبارى الملوك والأمراء فى تشييد الدور لعرضها ؛ وصارت فى القرن الثامن عشر ملائمة لذوق الجمهور من طبقة رجال الحاشية ، والطبقة الوسطى على السواء ملاءمة تامة ؛ وذلك لأن تذوقها لم يكن فى حاجة إلى مجهود فكرى أو تمرين عاطفى ، فقد أمتع جمال مناظرها البصر ، وأطرب جمال أغانيها السمع . لذا انتشرت فى أنحاء المعمورة ، وخلفت وراءها آثارا مكونة من روائع دور الأوبرا ، ولو أنها ظلت تستلهم ظلال إيطاليا ـ حيث مهبطها الأول ـ طول الوقت ، ولئن اعتقد (جيوفانى باتستالولى Givanni Batisto Lulli) أنه فرد من الحاشية فى باريس ، وأنه صار فرنسيا يسمى (لولى) ، ولكن نشأته وتربيته تدين إلى تلك الأرض التى تأصلت الأوبرا فيها ، وكذلك شأن المؤلفين الموسيقيين مثل (هنرى برسل Hennry Purcell) و(ج . ف . هاندل G. F. Hande) ، وقد ظهرت معالم أصيلة فى مؤلفاتهم ، ولكنهم كانوا قد ارتشفوا من ذلك النبع الأول بلا قيد .

وليس مما يدخل فى نطاق كتابنا أن نتابع قصة تطور الأوبرا . ولكننا لا نستطيع أن نتغاضى عن ذلك تماما ، فقد ألف (درايدن Dryden) بعض المسرحيات للتلحين الموسيقى ، وصارت مسرحية (أوبرا المتسول The Beggar's Opera) ، ومن بعدها الأوبرات التى مثلت فى مسرح(سافوى Savoy) جزءا من سجلات تاريخ المسرح العادى ، وقد اكتشفت منصات الأوبرا كاتبا مسرحيا عبقريا هو الشاعر (متاستاسيو Metastasio) ، ومن الأوبرا انحدرت الميلودرامة العامية ، ولابد لفهم تطور تاريخ المسرح من القرن التاسع عشر من أن نلقى نظرة على تطور المسرح الموسيقى .

وقد وجدت الأوبرا فى شخص (أبوستولو زينو Apostolo Zeno) ،

الذى كان شاعر البلاط لدى الأمبراطور شارل السادس فى فيينا ، منظما رمى إلى تنقية أعمال أسلافه وصقلها ، ولما كان من رجال الفكر الدارسين فقد هدف إلى إضفاء ثوب الوقار والانتظام على المسرحية الموسيقية ، حتى صارت أشبه بما كان للمآسى الكلاسية . ومع أن مواهبه لم تكن فذة ، إلا أنه أفلح فى إكساب ستين قطعة من الأوبرا تقريبا استقلالا للصورة التى لم تكن لها من قبل معالم حقيقية ، وعاونه فى هذا العمل خلفه العظيم (بيترو متاستاسيو Pietro Metastasio) أو (بيترو تراباسى Pietro Trapassi) ، وكان لما كتب شهرة عالمية فى زمانه ، وقارنه فولتير براسين ، وردد معظم المعاصرين له ثناء روسو عليه بقوله : « إنه وحده شاعر القلب ، وصاحب العبقرية الفريدة التى تمكنت موسيقاه الساحرة ، وانسجامه الشعرى من تحريك قلوبنا » بل نذكر اليوم قول (كاردوتشى Carducci) من أنه كان أرق شاعر إيطالى ظهر منذ (تاسو) ، ولم يكن له نظير فى موهبته الغنائية من شعراء أوروبا الآخرين فى عصره ، ولكن إنتاجه يبدو لنا اليوم جديا أكثر مما يجب ؛ على أننا نجده ـ لاسيما فى مؤلفاته التى قد نعتبرها من الفترة الثانية ـ مثل (أدريانو ١٧٣١ Adriano) و (إيسبيل ١٧٣٢ Iasipile) و (كليمنزا دى تيتو ١٧٣٤ La Clemenza di Tito) فى بعض أناشيده مميزات غنائية رقيقة ، واقتصادا فى الوسائل ، مما يدل على أنه كان كاتبا موهوبا بلا شك .

ومما يلاحظ عليه وجود نوع من التكرار فى عرضه للشخصيات فى مؤلفاته، فأتت جميعها متجانسة النمط ، ذلك النمط الذى يقدم لنا بطلا نبيل الفكر ، وبطلة ضعيفة سيئة الطالع ، ونذلا قاتما ، ومن هذا ندرك كيف انتقل هذا الفن إلى مرحلة حاسمة ، من أفق الأوبرا البلاطية إلى غلاظة الميلودرامة ، وقد أمكن ـ بل حدث فعلا . . فى نفس الوقت أن مثلت مؤلفاته ، وكأنها مآس كلامية بلا عون موسيقى ، مما يدل على

اتسامها بصفات برىء منها الشعر الروائى الذى وضع للتلحين وحده .

ولم تترك الأوبرا الجادة أثراً كبيراً على المسرحية ، فيما عدا هذا الانتقال إلى الميلودرامة ، وما حفل به ازدياد الزخرف فى المناظر من رعاية . لقد كان (متاستاسيو) ذا عبقرية غنائية وحيدة ، ولم يُفقه غيره من المؤلفين الموسيقيين المعاصرين له ، فبدت كتابات (باولورولى Paolo Rolli) بائسة للمطالعين من بعد (ستاسيو) ، ثم هيمن على عالم الأوبرا مؤلفون موسيقيون ، مثل (هيندل Handel) فى انجلترا ، و (جلوك Cluck) و (موتزارت Mozart) فى الأراضى الجرمانية ، ومما هو جدير بالذكر أن اللغة الإيطالية كانت اللغة الوحيدة التى لاءمت الجوقة والإيقاع الفردى فى العالم ، فلم يجد الكتاب المحليون خارج إيطاليا فى أى بلد تشجيعاً فى ميدان المسرحية الموسيقية الجادة .

أما الأوبرا الكوميدية فلها قصة أخرى ، ومن الممكن تتبع أصول هذا النوع فى بدايته بمدينة نابولى ، حيث وجدت « الأوبرا العظيمة » ، التى اتسمت بالسمو والجلال ، منافسة قوية ، فى عالم واقعى مرح ،، حل فيه الفلاحون محل الأمراء ، والهزل محل الجد ، وحين وضع (جنار انتوينو فيدريكو Gannarantonio Federico) شعر (الخادمة السيدة ١٧٣٣ La Serva Padrona) ولحن موسيقاها (جيوفانى باتستا برجوليزى Giovanni Battista Pergolesi) ، صار للأوبرا الهزلية (Opera Buffa) التى نشأت فى نابولى شهرة عالمية . وقد سلكت طريقها وحدها ، وأحدثت مسرحيات فيها روح ومرح ، وبلغت ذروتها فى (سقراط الموهوم ١٧٧٥-Socrate im maginario) ، وفيها تعاون (جيام باتستا لورنزو Giambattista Lorenzo) مع المؤلف الموسيقى (جيوفانى بيزيللو Gioivann aisiellop) فى عرض صورة ساخرة ممتعة لأحد المتحمسين للمذهب الكلاسى ، وهو (دون تمارو

برومنتريو Don Tammaro Promontorio) وقد ذاعت فى الخارج فى نفس الوقت فى صورة الأوبرا كوميك الفرنسية ، ورحب بها الجمهور المسرحى العادى فى سرعة ، (وهو بالطبع غير جمهور البلاط ، والجمهور الذى يزعم لنفسه مكانة اجتماعية خاصة ، فإن هؤلاء أقبلوا يتزاحمون على المؤلفات الراقية من أسلوب المأساة) . ووجدت الأوبرا كوميك فى باريس موطناً قابلها بالترحاب ، أما فى انجلترا ، فقد ظهرت مئات من المسرحيات الموسيقية من نمط أخف وزناً ، سميت أوبرات كوميدية أو (كوميديات ملحنة Comedies inmusic) ، أو (الأوبرا الشعبية القصصية- Ballad operas) وبدا ـ لفترة ما ـ أن هذه الأوبرا الشعبية القصصية قدر لها أن تخلق حظاً خاصاً من التعبير المسرحى الذى لاءم ميول الجماهير الجديدة من الطبقة الوسطى فى انجلترا ومطالبها فى ذلك العهد .

فأثار (جون جاى John Gay) ضجة كبيرة فى أوساط لندن حين عرض (أوبرا المتسول ١٧٢٨ Beggar's Opera) فى (لنكولن فيلد) ذلك المسرح الصغير ، وظلت أكثر الصور التى لاقت إقبالا مكونة من مقطوعات من (المساخر الهزلية Farcical Burlesques) لسنوات تالية ، وكان لمعظمها لون سياسى ، مثل كتاب (هنرى فيلدنج Henry Fielding) (مهزلة المؤلف ١٧٣٠ The Author's Farce) و (مأساة المآسى ١٧٣١ The Tragedy of Tragedies) و (باسكين ١٧٣٦ Pasquin) و (السجل التاريخى ١٧٣٧ The Historical Register) ، وقد منحت العصر ما كان يحتاج إليه ، ولم تتحر جماهير الطبقة الوسطى ما فى الصورة من رقة فى التأليف ، بل ربما عجزوا عن تقديرها ، وإنما رغبوا فى الاستماع للموسيقى ، وتذوقوا فن « المساخر » واهتموا بالشخصيات السياسية اهتماماً إيجابياً ، وإن لم يستسيغوا المبادىء السياسية فى عمق ، وقد أمعن (جاى) و (فيلدنج)

معاً فى إخراج مؤلفات مسرحية تشبع هذه الحاجات ، وتدين (أوبرا المتسول) بنجاحها لما فيها من مجال السخرية من ناحية ، ولما فيها من أغان مرحة من ناحية أخرى ، ولأنها مع بنائها البارع لا تبين دقة فى ذلك النمط الذى امتازت فيه كتابات كونجريف ولو انطلقت أوبرا القصص الشعبى والمساخر السياسية المتصلة بها والتى أقبل عليها فليدنج ، لأدى هذا المجهود إلى ظهور شىء له قيمة ، ولكن لسوء الحظ أدى الإجراء الحكومى إلى إيقاف حياتها الصاخبة فجأة ، فقد أصاب سير « روبرت والبول» بعض الرذاذ فى ذلك النزال الذى نشب بين جاى وفيلدنج ، وقرر ألا ينال فى شخصه مرة أخرى ، وأفلح فى الحصول على موافقة البرلمان لقانون التراخيص المشهور ١٨٣٧ ، وقضى به على نشاط المسارح الصغيرة ، مثل تلك المسارح التى آوت تجارب هؤلاء الكتاب المسرحيين المتهمين ، ولم يسمح للمسرحيات بالتمثيل إلا إذا وافق عليها رئيس القصر (لورد تشمبرلين) أو نائبه .

وواصلت الأوبرا القصصية الشعبية السير فى طريقها ، ولو أنها كانت تنقصها الحماسة ، بينما تحول فيلدنج ـ مشمئزاً ـ عن المسرح ، وصار الرائد الأول لسلسلة عظيمة من الروائيين الإنجليز .

الفصل الثانى
نمو الملهاة البرجوازية

عرضنا فى هذا الكتاب لتصوير بعض ميول جمهور الطبقة الوسطى فى القرن الثامن عشر . وقد وجدها فى مؤلفات جاى وفيلدنج ، ولكن هذين المؤلفين لم يصورا الاتجاه السائد فى ذلك العصر .

وعندما دخلت الطبقة الوسطى ميدان المسرح ، ظهرت ضرورة جديدة ، واكتفى فرسان البلاط ، وفتيان العصر من الحاشية بحياة يومهم ، فاستطابوا الضحك المطلق ، ونبذوا مالم يدخل فى مجالهم المختار ومجتمعهم الأرستقراطى فى ترفع . ولما انهار هذا الحاجز ، وتزوجت بنات الأغنياء من التجار الذين ادعوا النبل ، وأحضروا عائلاتهم معهم إلى دور التمثيل ، بدا تغير واضح فى موقف الجمهور ، وتمثل التغير فى المسرحية . ولاشك أن المتفرجين من الطبقة البرجوازية ساروا على التقليد السائد ، وتظاهروا بالاستمتاع وإن لم يتذوقوا بعض ما للملهاة من أسلوب ـ على الأقل فى عهد عودة الملكية ـ وإذا انتقلنا من القرن السابع عشر إلى الثامن عشر ، نلاحظ أن المجال الأرستقراطى أخذ ينكمش ببطء ولكن بثبات ، وأن الطبقات الوسطى التى لم ترسخ قدمها فى المجتمع بعد ـ كما حدث فى بيوت الأشراف ـ فأخذت تلقى بالها ، وتظهر قلقها من الصور المبالغ فى تصويرها كلها ، وأدرك فتى العصر عند (إثريدج) مكانه الاجتماعى إدراكاً تاماً ، وسمح

لنفسه بأن يصنع شيئاً ، أما العضو الذى انتمى لأسرة برجوازية ، وسعى للإحتفاظ بمكانه الاجتماعى ، فكان عليه أن يحذر فلا يتهم بالتأخر ، أو بتصنع الرقة ، ومن ثم تحولت ملهاة السلوك الأرستقراطى بالتدريج إلى الملهاة التى اصطنعت الرقة فى القرن الثامن عشر .

وعلى أى حال ، فقد مثل هذا التأثير السلبى الذى أحدثه الجمهور الجديد للعيان ، وكان تأثيراً قوياً بحيث كان كافياً لبعث التأثير الإيجابى أيضاً . وبينما كان فتى العصر فى عهد النهضة مستعداً لقبول المتعة المؤقتة ، وكان المال عنده وسيلة لتحقيق ملذاته فحسب ، لم يستطع المتفرج الذى انتمى للطبقة الوسطى ، ومارس أساليب التجارة ، أن يتخلص من التفكير فى إحصاء المال ، ولم يستطع التخلص من تقديره له كسلعة لا يجوز تبديدها بلا اكتراث . فإن المستقبل يعنيه كما يعنيه الحاضر تقريباً ، وتساوت لديه حكمة الشيخوخة مع خفة الشباب ، بل أكثر من هذا ، فقد اهتم المتفرج أساساً بالأشياء الملموسة ، لا باللمحات التى تتلاعب بالألفاظ براعة ، واتجه إلى الناحية العملية فى تفكيره ، والنفعية فى فلسفته ، والواقعية فى نظرته إلى العالم ، لذا بحث عن نوع من المسرحيات يختلف تماماً عن كل ما وجد فى الماضى .

وكان على استعداد لأن يستسيغ جرعة من جرعات الملهاة ـ لا الكثير منها ـ ورضى بل أقبل على المواقف المثيرة للعطف (Pathetic) ، واندمج فى متعتها ، ولكنه لم يكن على استعداد لأن يهيب بنفسه لتنازل صرامة المأساة ، وطالب بعرض مسرحى اعتقد أنه حياة واقعية ، وأراد مسرحيات تمتلىء بالعواطف الأخلاقية ، واستساغ أن يجد فيها مسألة اجتماعية ما ، ولكن لا تجاوز مستواه عمراً وتعقيداً . ومن هذه المطالب جميعاً انبثقت المسرحية

العاطفية (Sentimntal) التى اتصف بها القرن الثامن عشر ، وعندما استقر نمطها صارت رائدة أولى لمسرحية المشكلة ، أو مسرحية الآراء فى العهد الحديث .

الخطوات الأولى فى انجلترا وفرنسا

وإذا ألقينا نظرة شاملة على المسرحيات التى سجلت فى السنوات الأولى من القرن الثامن عشر فى انجلترا وفى فرنسا ، وجدنا من اليسير أن نميز فيها تلك المحاولات التدريجية ، والخطوات التى بذلت فى تلك السنوات بصدد المسرحية العاطفية التى ظهرت فى منتصف القرن .

وكانت هذه الخطوات على جانب كبير من الضعف أول الأمر ، ومن بعد (كونجريف) ظهر (سيرجون فانبرو Sir John Vanbrough) وجورج فاركوهار (George Farquhard) ، ويبدو لأول وهلة أن الرجلين كانا وارثين لعصر عودة الملكية فحسب ، ولكن النظرة الفاحصة لمؤلفاتهم تبين أن الكاتبين كانا يستنشقان هواء جديداً ، فيحملنا فانبرو إلى الريف ، وهو مكان يعادى فتيان العصر من عشاق المدينة ، أما فهمه لمعنى ما يضحك ، فيختلف اختلافاً بيناً عن طابع مسرحية كونجريف المتندرة ، وقد صور فى مسرحية (الزوجة المستنفرة ١٦٩٧ The Provoked Wife) امرأة أساء زوجها معاملتها ، ومع هذا ظلت وفية له ، وصور فى مسرحية (الزوج المستنفر ١٧٢٨ The ropvoked Husband) زوجة مبذرة ذات نزوات تعالج بتهديد زوجها لها بالطلاق . ولا تقل مسرحيات (فاركوهار) دلالة على ما سيحدث من تغيرات ، فتقابل المجال الريفى فى مسرحيتى (الحيلة البديعة ١٧٠٧ Beaix Shaoagem) و (ضابط التجنيد ١٧٠٦-The Re cruiting Officer) ، وقد ظهر فيهما تيار دفين من الإحساس الإنسانى وراء المزاج الذى يدل على ظهور الأسلوب الجديد .

وعلى أى حال ، ففى تلك الفترة ، فى الوقت الذى كان (جيريمى كولير Jeremy Collier) قد أحدث ضجة فى العالم المسرحى بكتابه الصريح « نظرة قصيرة حول الاتجاه غير الأخلاقى والعبث البعيد عن الدين فى المسرح الإنجليزى وقد نشر سنة ١٦٩٨-Ashort View of the Immo rality and Profaness of The English Stage) ؛ لاحت فى الأفق طلائع طبقة متنوعة من الكتاب المسرحيين ، وقد خلف سيرجورج (إثريج) الفكه كاتب من العامة يدعى (كولى كبر Colley Cibber) . وفى مسرحية (الزوج الذى لا يبالى ١٧٠٤ Careless Hubsand) نرى سير (شارلزا يزىSir Charles Easy) العابث يصيبه الندم حينما اكتشف أن وفاء زوجته له ينبعث عن حب صادق ؛ لا عن جهل بمعايبه . وقد صورت اتجاه ملهاة الرقة ، وبداية اتجاء الوعظ الأخلاقى العاطفى تصويرا جيدا . وفى نفس الوقت خطا هذا الاتجاه خطوة أخرى على يد (ديك ستيلDick Steele أو سير ريتشارد ستيل Sir Richard Steele) وهو شريك (جوزيف آديسون Joseph Addison) فى مجلة (سبكتيتور Spectator) ذات الطابع الفلسفى الرقيق ؛ وقد اعتبرت هذه المجلة ممثلة للطبقة الوسطى، ففى مسرحية ذات طابع أخلاقى قوى هى (مسرحية الجنازة ـ أو الحزن العصرى ١٧٠١ The Funera or Grie la Mode) سلط اهتمامه على شخصية (لورد برامبتون Lord Brampton) العجوز ؛ الذى ادعى الموت ليتأكد من عواطف أهل أسرته نحوه ؛ فاكتشف أن زوجته كانت تشى بابن ضرتها لشدة حسدها له ، وتأكد فى النهاية من وفاء ابنه له ، وإخلاصه فى محبته ؛ أما فى مسرحية (العاشق الكاذب ، أو صداقة السيدات ١٧٠٣ The Lying Lover, or the ladies Friend Ship) ، فقد تأثر أساسا بمسرحية كورنى : (الكاذب Le Wenteur) ، وقد شن فيها الحرب على

المبارزات الجارية على طريقة العصور الوسطى بأسلوب وعظى ، وكانت المبارزات لهو النبلاء ، ولكنها كانت خارج نطاق اهتمام الطبقة البورجوازية . أما مسرحية (الزوج الرقيق أو الحمقى المثاليون ١٧٠٥-The Tender Husband or The Accomplished Fools) ومسرحية (العاشقون الواعون The Conscious Lovers ١٧٢٢) فتمتلىء بأجود وعظ أخلاقى ، وقد امتلأت بالمناظر المحركة للعواطف ، ومن الواضح أننا ندخل فيها عالما مختلفا ، روعيت فيه رسوم اللياقة والرزانة ، وتناول المشكلات الاجتماعية أكثر من تصوير الشخصيات ، وتدفق نوادر الحديث .

ومما يجدر بالملاحظة وجود اتجاهات موازية فى فرنسا ، ولكنها لا تماثلها تماماً ، فلم تصور ملهاة موليير فى فرنسا النزعة الأرستقراطية على إطلاقها ذلك التصوير الذى عنى به كتاب المسرح من الإنجليز فى عصر عودة الملكية ، لذلك لم توجد ثمة حاجة لوجود رد فعل لاتجاه يعادى روح العصر الجديد ، وفى فرنسا أيضاً تقدمت جماهير الطبقة الوسطى مطالبة بمطالب جديدة ، وقد أهملت مسرحيات موليير الأحوال الاجتماعية عادة ، إلا إذا كانت ضرورية لتطور الموضوعات . أما فى مسرحيات خلفه وتلميذه (جان فرنسوا رينار Jean Francois Regnard) فقد اتسع نطاق تصوير الشخصية وليس هذا فحسب ، بل زاد الاهتمام بالبيئة الاجتماعية عمقاً . ولا سيما بالمسائل المالية فيها ، والواقع أن رينار كاتب مسرحى ضاحك لا عاطفى مرفه ، ولكن يرى البعض أن ينزل ببعض المناظر إلى مستوى المهزلة ، رغم ما بذله من تصوير الدسيسة والحوار ، ولكن تأثير العصر واضح فيه ، وقد كتب مسرحياته الأولى فى مجموعة إنتاجه المسرحية الكبيرة لدار (تياتر إتالين Theâtre Italien) ، ومسرحياته الأخيرة لدار (الكوميدى فرانسيز) ، وقد تضمنت مسرحية الحية (المرأة المدللة ١٦٩١ La Cquette) ومسرحية

لافور سانت جرمان ١٩٩٥ La Foire Saint Garmain) اللاذعة ، ومسرحيته الساحرة (حفلة الرقص ١٦٩٥ Le Bal) التى أعاد تسميتها عام ١٦٩٦ فسماها (بورجوازى من فاليز Le Bourgeois de Falaise) مسرحيته التى فاقتها ذيوعا (المقامر ١٦٩٦ Le Joueur) ومسرحية (العاشق السرحان ١٦٩٧ Le Distrait) ومسرحية (المفوض العام ١٧٠٨ Lekegataire Universe) وقد صورت مسرحية (المقامر) قصة مقامر عتيد يدعى (فالير Valér) أسرف ففقد صاحبته (أنجليك Angeli-qu) وعند نزول الستار يظل محروما من ميراثه . ويذكرنا موضوعه وأسلوبه بمسرحيات (ستيل) أما فى مسرحية (السرحان) فإن (لياندر Leandre) التائه التفكير بسبب ارتباك موضوع حب وغيره نتيجة لسذاجته المضحكة وعدم توفيته حقه ، وقد اخترقت مسرحيته العالمية (المفوض العام) اتجاهات مسرحية (ستيل) ولو أن ما فى مجالها من مرارة يفوق ما فى مجال أية مسرحية أخرى . وقد رأينا فيها عالما من الوصوليين مثل (جيرونت Geronte) الهرم الذى صار قاب قوسين أو أدنى من نهايته ؛ وتطلعت أبصار ذوى قرباه إلى ثروته فى شغف ، وقد حاول (إراستErastе) خاصة ، وهو ابن أخيه ، أن يكون وريث عمه مبديا له الاهتمام الدائم ، وأحب (إيزابيل Isabelle) ولكنه على أن العجوز يريد أن يتزوج منها ، فخابت آماله ، ووافقت أم الفتاة البخيلة ، وهى (مدام أرجانت Argante) على طلب العجوز موافقة شكلية ولكن إراست يوفق ، بأسلوب متكلف قليلا ، بإغراء هذه السيدة التاجرة لتغيير خطتها ، بعد أن أكد لها أنه سوف يحصل من عمه على وصية صالحة ، وتحطمت آمال الشاب حينما سمع أن عمه ينوى ترك مبالغ كبيرة لنبيل نورماندى مفلس ، وأخرى لإبنة أخته ، وهى زوجة بارون مفلس أيضاً، وقد برر هذا ما فى المسرحية من مناظر رئيسية، وتقمص

(كرسبين Crispin) ، خادم إراست ، شخصيات هؤلاء الأقرباء ، ونجح تماماً فى ذلك ؛ وأقنع العجوز بترك ما له لإراست ؛ وبدت الأمور كلها على ما يرام ، ولكن آمال الشاب تحطمت مرة أخرى عندما علم بوفاة جيرونت ؛ ولم يبق إلا حل واحد للأمر ؛ فوقف (كرسبين) ـ وقد امتزجت فيه من الوجل ـ أمام القضاء متنحلا شخصية جيرونت لينفذ الوصية ، ولكنه فزع حينما علم أن جيرونت استيقظ من غفوة اعتقدها القوم أنها غشية الموت ؛ واقتنع العجوز بصعوبة بأنه قد نسى كل ما أبرم من أعمال من قبل ، فخدع ووافق على الوصية الزائفة .

وقد قام معظم حوادث هذا الموضوع على الهزل طبعا ، ولكننا نستطيع أن نميز تيارا متدفقا جديدا ، زاد جلاء فى مسرحية (تركاريه Turcaret) التى ألفها (ألان رينيه ليساج Alain René Lesage) ، وجعل عامل المال فيها هو العامل الفعال وحده ، وصار رجل المال الفرنسى ؛ (ذلك النمط الذى حصل على ثروة من جمع الضرائب للملك) هدفا لهجوم شديد . وشخصية تركاريه الرئيسية ؛ تصور رجلا بارعا فى أعماله التجارية ؛ ولكنه أحمق فى علاقاته مع النساء ؛ وما يربحه من أعماله الأولى يبدده على بارونة أرملة ذات دلال ؛ ولكنها فى الحقيقة عاهرة مادية عصرية تنفق المال بدورها على (نيت Knight) عاشقها صاحب الطلعة البهية ، ولا توجد بالملهاة شخصية محببة على الإطلاق ، كما كانت الحال فى ملهاة (المفوض العام) وإنما يصيرون جميعا أوغاداً أو حمقى ، ويسدل الستار على خادم يدعى (فرونتان Frontin) الذى يفتخر بأنه سلب مبلغا كبيرا من المال من سيده ، ويفتخر بأن عهد تركاريه قد انقضى وأن عهده بدأ . وفى الملهاة مناظر هزلية، ولكنها ملهاة مريرة ، ومن الظريف أن نلاحظ تحول أسلوب ملهاة الدسائس الذى تجلى فى مسرحية (كرسبان منافس سيده ١٧٠٧ Grjspan

الكوميد حذو فيها (Lesage ليساج) حذا والتى rival de Son Maitre) بارك رتى الإيطالية ، قد وجهته لتحقيق أهداف أخلاقية . وبرزت مسائل المال بدرجة كبيرة فى القطع الهزلية للكاتب (فلورنت كارتون دانكورت Florent - Carton Dancurt) ، وكانت مسرحياته دون المسرحيات الأسبق منها قيمة ، ولكنها تمثل وحدها ـ وفى مجموعها ـ الخطوط الكاريكاتورية للمجتمع تمثيلا رائعاً ، كما فى مسرحية (البرجوازيات العصريات ١٦٩٢ Le Bourgeaises á La Made) ومثلت أول الأمر باسم (نساء عصريات les Femmes Le mode) وكما فى مسرحية (الفارس العصرى ١٦٨٧ Le Chevalier á La Mode) و (البرجوازيات النبيلات Les Bourgeaise de qualité) التى مثلت سنة ١٧٠٠ لأول مرة باسم (عيد القريةLa Eete du Village) ، ثم أعاد تسميتها سنة ١٧٢٤ . ويمكننا اعتبار هذه المسرحيات ممثلة لاتجاه عصرها . وقد صورت المسرحية الأولى امرأتين من الطبقة الوسطى ، وصارتا هدفا يثير الضحك بسبب تقليدها للسلوك عند النبلاء تقليداً أعمى ، وصورت أيضاً زوجين ، أحمقين مثلهما ، لما بهما من بخل وسذاجة بينة ، فى المسرحية الثانية ، وقد وردت صورة ساخرة بارعة لإباحى اصطنع النبل ، وغازل ثلاثا من النسوة مرة واحدة ، وتقدم التحليل المتشائم للتفاهات الاجتماعية خطوة أخرى فى المسرحية الثالثة ، وقد صور الكاتب فيها ـ بدقة لا تكاد تتضح ـ المعالم القوية لشخصيات من الطبقة الوسطى ، وأراد كل منهم أن يحصل على لقب . وقد صور مجتمع عصره ذلك المجتمع الذى اجتاحه الاضطراب ، وأسرع إلى الانهيار تصويراً حيا صارما لاذعا لم يحققه كاتب آخر .

وقد بدا انعكاسات الأساليب الاجتماعية المتغيرة فى مسرحيات زملاء (إنكورت) مثل (شارل ريفير دوفرينى Charles - Riviére Dufreany)

و(دافيداوجستان دى بريو David Augustin de Brueys) ونالت مسرحية الكاتب الأخير واسمها (المتبرم ١٦٩١ Le grondeur) ثناء كبيراً ذات مرة ، ولكن أهميتها اليوم تاريخية من حيث الحوار والموضوع . ولا ينبغى أن نقف طويلا عند هؤلاء الكتاب ، وإنما نقف وقفة عند (ماريفو Marivaux) الذى لا يزال يحتفظ بحيويته ، بينما فقد دانكورت ودفرينى قوتهما .

كان ليساج ناقما ، أما ماريفو (بيير كارليه تشامبلين ماريفوPierre Carlet de Chamblain de Marivaux) فهو رقيق . ولكن لديه شيئا جديداً ، فبينما نصب بعض الكتاب موليير زعيما بلا منازع ، بحث ماريفو عن أسلوب جديد للملهاة . ومن العسير وصف هذا الأسلوب الجديد ، الذى امتاز بدقته ، ويمكن القول بأنه فى أساسه ترجمة لأسلوب راسين المفجع بعبارات كوميدية ، مع اقتباس راق لروح الكوميديا المرتجلة الإيطالية. وقد رأينا ما حاز الممثلون الإيطاليون من شهرة واسعة فى باريس فى القرن السابع عشر ، ثم ما حدث من تطور ملحوظ فى برامجهم فى أواخر القرن ؛ إذ دعوا كتاب المسرح الفرنسيين المتنوعين لكتابة موضوعات عرضوها فى ثنايا تمثيلهم المرتجل ، وظلت قطع كثيرة من هذه المؤلفات الموضوعة فى المجموعة الشهيرة التى حررها الممثل (افرستو غراردى-Evaristo Sheraedi)، وقد بينت بجلاء أن الكتاب الفرنسيين - مثل (تولانت دى فاتوفيل Nolant de Fatouville) و (يوستاش لينوبل-Eustache Lenoble) و (جان بالابرات Jean Palaprat) و (رينار Regnard) وغيرهم اقتنصوا الفرصة السانحة فى شوق ، وصوروا السلوك الباريسى فى إطار خيالى وتصوير واقعى . وتمثلت هذه المقطوعات فى جزيرة الأمازونL' isle des Amazons) ، وقد أسرت (أرلكان Arlequin) و (بيرو Pierrox) فيها الفتاتان الناضجتان (مارفيز Marphise) و (برادمانت Bradamant)

ثم هددتها ، ثم عانقتها ، أما مقطوعة (هرلكان الخفى-Jnvisible Harle quin) فقد قام بطل الكوميديا المرتجلة بمغامرات مرحة بواسطة الحيل السحرية التى هيأتها له (آزموندىAsmondée) وقد صور فيها المجتمع الفرنسى من أشرافه وأثريائه البرجوازيين حتى نفاية الطبقة الدنيا ، وقد سجل الكثير من المناظر فى مجموعة جيراردى بحيوية فائقة تبرر اعتبارها أجود المواد الكوميدية التى وصفها موليير وماريفو لدى نفر من الناس .

وفى سنة ١٦٩٧ حل بالإيطاليين السخط الملكى ، فأغلق مسرحهم ؛ ثم عادوا إلى الظهور سنة ١٧١٦ ، وسرعان ما عرضوا مسرحيات كتبها مؤلفون فرنسيون لهم خاصة ، وسموا أنفسهم الإيطاليين وغيروا أسلوب الكوميديا دلارتى القديم تغييراً بارعا ، وتحولت الخادمة الفجة الأولى إلى (كولومبين Colombine) الناعمة اللعوب ، وتحول (بدرولينو Pedrolino) البهلوان إلى (بيرو Pierrot) العاطفى الرقيق ، واتسم عرض الحوادث بسحب رقيقة بالغموض على طريقة (واتو Watteaus) وهنا عثر ماريفو على ضالته الروحية المنشودة .

أما رسالته التى حققها فكانت مواصلة نهج راسين فى النفوذ إلى أعماق القلب البشرى فى إخلاص ، وفى تحويل هذه الدراسة إلى صور كوميدية ، فى مجال كوميدى خيالى ، وقد سعى بكل ما أوتى من قوة إلى صقل الحوار وتنقيته ، فخلق من هذه العناصر والمميزات نوعا جديدا من أنواع الملهاة النفسية . وكان راسين قد تناول لواعج الحب الوحشى وأهواءه ، أما ماريفو، فقد سار وراء البداية الرقيقة للحب بروح ساحرة عاطفة مسلية ، وكان كل تطور فنه قد بان فى مسرحياته الأولى (مفاجأة الحب ١٧٢٢ La Surprise de L' Amour) ، وصور فيها جماعة مكونة من خمس شخصيات

، هى (ليليو) والكونتيسة و (أرلكان) وكولومبين وجاكلين ، ، وكان ليلو والكونتيسة زاهدين فى الحب ، فصور الموضوع بعث الهوى فيهما بالتدريج ، وما كانوا براغبين فيه من قبل رغبة قوية .

وتنوع النموذج فى الملاهى الأخرى ، وبقى المثل الأساسى ، ففى مسرحية (عدم الوفاء المزدوج La Double inconstanse ١٧٢٣) تعتقد الشخصيتان الرئيسيتان أنهما عاشقان ، ثم يكتشفان خطأ تقديرهما بالتدريج حينما ولج باب حياتهما الحب الحقيقى ، فقد خطب أرلكان سلفيا، ولكن الأمير اختار سلفيا عروسا له ، ثم اكتشف أرلكان أنه يهوى (فلافينيا Flavinia) ؛ وأجرى تجربة أعظم روعة فى هذا الاتجاه فى مسرحية (لعبة الحب والصدفة La jeu de L'amour etdu Rasarel ١٧٣٠) وصور فيها خطة تبادلت بها سلفيا والخادمة (ليزت Lisette) مكانتيهما ، وفعل ذلك (دورانت Dorante) وخادمه (أرلكان) . وكما نتوقع فى مثل هذه الملهاة ، نجد سلفيا قد اشمأزت من عاشقها المزعوم (وهو أرلكان الذى تنكر باسم دورانت) وأحبت شخصا ظنت مكانته دون مكانتها بمراحل ، مما سبب لها الانزعاج . وكذلك اكتشف دورانت (الذى تخفى فى زى أرلكان) أنه أغرم بفتاة ظنها خادمة ، مما سبب له الفزع أيضاً ، وبعملية ملتوية تصور العواطف تصويراً رقيقاً فى أسلوبه . اكتشف دورانت وسلفيا شخصيتيهما الأصلية ؛ وبدت رقة مماثلة فى مسرحية الثقة الكاذبة Les Fausses Confidence ١٧٣٧) التى صورت كيف استولى دورانت مفلس على قلب أرملة ثرية .

وجاوز موضوع بعض مسرحياته حدود هذه الموضوعات ، وقربه من الاتجاه الذى صور العواطف التى امتاز بها عصره ، ولكن مسرحية (جزيرة العبية L'isle de esclaves ١٧٢٩) فتنتمى لنمط آخر ؛ إذ تحطمت فيها

سفينة قائد أثينى وسيدة وأرلكان وخادمة فى جزيرة منعزلة ، فاضطروا إلى تبادل المكانة ، وصار أرلكان والخادمة سيداً وسيدة ، وصار القائد والسيدة عبدين ، وهنا تدخل عالما من الآراء الاجتماعية ؛ ونستمر فى هذا العالم فى حوادث مسرحية (انتصار بلوتس Le Triomphe de Plutus) حيث تصور مساوىء الغنى ، ولم يكن ماريفو داعية من دعاة الثورة ، ولكنه مزج الرقة المرفهة بالاتجاه الاجتماعى ، فصور بذلك عصراً أصبحت فيه أساليب موليير متقادمة العهد قليلا ، والتمس القرن الثامن عشر فى مؤلفاته ومؤلفات زملائه السبيل إلى خلق صورة جديدة فى التعبير المسرحى ، واعتمدت على مسرحيات ماريفو محاولات تالية كثيرة ، وستكثر الفرص أمامنا لنبين تأثير أسلوبه الخيالى ، الرقيق فى تكلفه ، الدقيق فى تحليله للعاطفة .

***

جوتزى وجولدونى Gozzi & Goldoni

وكانت الملهاة المرتجلة الإيطالية (المعروفة باسم الكوميديا دلارتى) فى هذه الأثناء تحاول إنتاج أشياء ذات أهمية مماثلة ، وفى القرن السابع عشر انتشر الكوميديون المرتجلون واحتفظوا بنشاطهم التقليدى ، ولكنهم أظهروا رغبة دائمة فى تكييف المادة والشخصيات والحيل المسرحية تبعا لما أحبته الجماهير المختلفة فى عصرهم ، شأنهم شأن العارض الماهر ، وقد ظهر تأثير ما عرضوه من ملاه أدبية فى العصر « الباروكى » مطردا واضحا ، وظهرت هذه اللمحات فى كتابات المؤلفين الذين أوقفوا أقلامهم على تطوير الملهاة المكتوبة باللهجة المحلية ، وظهرت فى مؤلفات غيرهم من المؤلفين ممن بحثوا عن التعبير بالكلام التوسكا فى العام ، وهكذا اهتم (كارلو ماريا

ماجى Carlo Maria Maggi) بتصوير شخصية (منجينو Meneghino)
التى مثلت نوعها فى مقطوعاته الميلانية ، وجعل من هذه الشخصية المسرحية رصيدا ليصور مدركات مختلفة فى بابها عما تناوله الكوميديون الشعبيون ، وما أخرجوا من لهو مرتجل . واتضح هذا فى مسرحية (الفيلسوف المزيف ١٦٩٨ Il false Filosofo) ووجدت آثار قوية للكوميديا فيما كتب (جيرولامو جلي Girolamo Gigli) و (جاكوبو انجيلو نللي-Jacopo On gelo Nelli) و (جيوفان باتستا فاجيوولىGiovan Battista Fagiuoli)
وينهجو جميعا النهج العام فى استعمال الصور العامية . ولعل الكاتبان الأولان فى هذا الثالوث لهما مكانة على جانب قليل من الأهمية ؛ ولم يكن فاجيوولى عبقريا ؛ ولكنه يستحق بعض التقدير الخاص . واستطاع فى بداية حياته العملية أن يصور معالم حبه للسلوك الاجتماعى فى مسرحية (ليس المظهر كالمخبر أو فتى العصر المهجور ١٧٠٨ ,Cio Che Pare Man é Vero Ovvero Ilcicis Beo Sconsnlato) وقد استمرت حيويته حتى فى أكثر موضوعاته جدا ؛ كما فى مسرحية (قوة العقل ١٧٣٦ -Laforza della ra gione) وقد انتصر فيها العقل على العاطفة ، وكما فى مسرحية (زوج عصرى ١٧٣٥ Il marito alla moda) ؛ ودار الموضوع فيها تقريبا حول مشكلة . أما مسرحية (الحب من غير رؤية ١٧٣٧ Gli Amavti senza Vedersi) فهى ملهاة طريفة جديدة ؛ دارت حول (ليليو) الذى أغرم بإيزابيلا فأمسكها وحبسها فى داره، ووصل صراخها إلى مسامع (فريدريكو Frederico) وبادلها الحديث من نافذة فى ظلام الليل . ونشأت بين الاثنين علاقة حب بسبب هذا الحديث ؛ دون أن يرى أحدهما صاحبه ؛ ولكن « فريد ريكو » يقع فريسة حيرة بائسة حين عاد فى وضح النهار ، فقد توفى ليليو فجأة ، ووجد فى داره ـ عدا إيزابيلا ـ أخاه

(أورازيو Orazio) وفتاة أخرى اسمها (لوسندا Lucinda) ! ولم يستطيع (فريدريكو) أن يقرر من أحب من الفتاتين إلا بعد مناظر من الغموض والشك حتى تحل العقدة ، وقد كتب المؤلف مسرحية طريفة أخرى عنوانها (من الحماقة أن تحاول السيطرة على الفتيات ١٧٣٥ L'aver cura delle donne é pazzia) سرد فيها قصة (سنثيا Cintia) التى قررت أن تستولى على الرجل الذى مال قلبها إليه ، وكان العنوان مصداقا للقول السائر .

ولكن هؤلاء الكوميديين الثلاثة كانوا من كتاب الصف الثانى ، حتى فى خير أحوالهم ، وعليهم الآن أن يفسحوا الطريق لرجلين فيهما عبقرية لا ريب فيها ظهرا من بعدهم مباشرة . أحدهما وهو (كونت كارلو جوتزى Count Carlo jozzi) والثانى هو (كارلو جولدونى-Carlo Goldoni) ، وقد تشبع كلاهما بتقاليد الكوميديا الشعبية الإيطالية ، ونشأ فى مدينة البندقية حيث بلغت جذور الملهاة المرتجلة أبعد آمادها ؛ ولكنهما متناقضان فى آرائهما ، وفى استعمالهما للمادة القومية المحلية .

أما « جوتزى » فقد اعتبر أن معنى « الكوميديا دلارتى » هو الخيال والإمتاع ، ومع أنه كان دون ماريفو فى رقته ؛ إلا أنه تفوق عليه فى السخرية؛ وفى التجول فى عالم العجائب والسحر ومع ذلك كان إيطالياً قابل ذلك المسرحى الفرنسى إلى حد ما . ولم يكن فى مسرحياته يرمى إلى الوصول إلى الأغوار النفسية البعيدة ؛ ولكن لا ريب أن ما كان فى الملهاة الشعبية من تصنع ـ استهوى الكاتبين بطريقة واحدة ـ مكنهما من نسج أحلامهما بطريقة خاصة ، واهتبلا الفرصة السانحة فصورا عالماً خيالياً يقابل العالم المثالى والواقعى .

وتمثل جوتزى النوع المسمى (فيابى Fiabe) خاصة ؛ وهو عبارة عن

حكايات تدور حول عرائس الحور ، ولها مغزى ، وهى مضحكة فى سخف؛ وقد فاضت بالدهشة المسرحية ؛ ومع هذا اتصلت بالواقع اتصالا قويا ، وجمعت فكرتها بين السخرية والفكاهة وتخللها الهجاء الأدبى الساخر، ولم يبق أثر من مؤلفاته الهامة الأولى التى سميت (غرام البرتقالات الثلاثة ١٧٦١ L'amore Delle Tre Melaroucé) سوى (تحليل تأملى Analisi Siflessiua) تلك القطعة التى صورت الخطوط العامة لموضوعها ، ومع ذلك فإن التسجيل الهزيل لنوعها نقد كاف لإثبات قيمتها، وأنها استطاعت إلهامه بمسرحية تالية ذات خصائص جديرة بالاعتبار ، وتدور القصة حول أمير حزين يدعى (ترتاليا Tartaglia) الذى حلت عليه لعنة الساحرة (فاتا مورجانا Fata Morgana) بالاتفاق مع الخائنين (لياندرو وكلاريس Leandro V Clarice) وحكم عليه بالموت إلا إذا أغرى الملك على الابتسام . وقد أفلح (بانتالون Pantalone) الوفى فى إقناع الملك سلفيو بأن يأذن (لتروفا لدينو Truffaldino) المضحك بالدخول إلى القصر، لعل الشاب المريض بأعصابه ينال الشفاء ، وتفشل محاولاته جميعا حتى يضرب تروفالدينو البهلوان (فاتا مورجانا) العجوز على ناصيتها فتقع مقلوبة ، وعندئذ ينفجر الأمير ضاحكا جذلا وتعم القصر بشائر الفرح : ولكن متاعب الأمير قد بدأت ، وثارت ثائرة (مورجانا) ، وتصيبه لعنة أخرى ، ويحكم عليه بالهزال بسبب البرتقالات الثلاث التى توجد فى قلعة مسحورة على بعد عدة فراسخ ، ويبدأ الأمير رحلة محفوفة بالمخاطر ، يصحبه (تروفالدينو) ، ولحسن حظهما يعاونهما الساحر (شيليو Celio) ، خصم مورجانا ، ويحصل الأمير على البرتقالات ، ويعطيها إلى (تروفالدينو) ليحملها ، ثم يفارقه بعد أن علم (تروفالدينو) أن البرتقالات لا ينبغى أن تفتح إلا بالقرب من ينبوع . ولكن ذلك الأحمق بلغ

منه العطش مبلغا كبيراً ففتح برتقالة ، فخرجت منها فتاة تضرعت له ليعطيها جرعة ماء بأسلوب استدر عطفه ، فأصابه الفزع ، وفتح البرتقالة الثانية ، وقد انتوى أن يعطيها عصيرها ، وإذا بفتاة أخرى تخرج منها ، وتموت الفتاتان عطشا . وعندما أوشك على فتح الثالثة ، يدخل (ترتاليا) غاضباً وينتزعها منه ، ويفتحها ، فتطلع فتاة جميلة ، ويذهب إلى الماء ويحضره من بحيرة ، ويعيد للفتاة الحياة، ويتضح أنها أميرة ، بل ابنة (كونسول Concul) ملك القطبين ، ويعدها الأمير بالزواج منها ، وينصرف استعداداً للزفاف ، ولكن (زمر الدينا Smer aldine) ، تلك الفتاة المغربية الشريرة ، تحول الأميرة (نتتا Ninetta) إلى حمامة ، وتأخذ مكانها ، ولاح كأنها سوف يتزوج (ترتاليا جليا) ـ الذى ارتبط بوعده ـ هذه الفتاة القاتمة البشرة ، ولكن (تروفالدينو) يفلح ويعيد إلى (نتتا) هيئتها البشرية ، وتنتهى المسرحية نهاية سعيدة .

وتبدو هذه المسرحية فى ظاهرها وكأنها حكاية عن عرائس الحور ، وكأن موضوعها مثل موضوع القصة التمثيلية الراقصة الموسيقية والشعبية المعروفة باسم (Pantomime) مع اكتساب ألوان عاطفية . وعلينا أن نتذكر أن (ترتاليا) و (تروفالدينو) و (بنتالون) وغيرها شخصيات مستمدة من الكوميديا المرتجلة ، وأن الممثلين الذين قاموا بتمثيلها أضافوا إلى براعتهم ميراثاً تقليدياً زاخراً ، وقد أثنى جونز عليهم ثناء عاطراً ، وقال : ـ فى وصف المنظر الذى يجد (ترتاليا) و (تروفالدينو) نفسهما أمام جثتى الفتاتين بعد موتهما عقب خروجهما من البرتقالتين ـ إن الكلمات عجزت عن نقل التأثير الذى أحدثه الممثلون ، وعلق بقوله : « إن الممثلين الذين أتقنوا الحوار فى الملهاة ارتجلوا فى هذه المشاهد وأمثالهم حواراً وحركة تعجز العبارة المكتوبة عن

وصف رقتها وما أحدثت من إمتاع ، مما عجز الكاتب المسرحى عن مجاراته» .

وعلينا حين نقدر هذه المسرحية أن نرسل خيالنا ، ونستعيد الظروف الأولى لتمثيلها ، وعلينا أيضاً أن ندرك أن (جوتزى) أدخل فى ذلك الإطار نوعاً من أنواع المادة الفلسفية ، وأن هدفه الرئيسى كان الامتاع ؛ إذ قدم للممثلين الكوميديين الوسائل اللازمة لتدريب مواهبهم بما يثير العجب ، ولكن عامل السخرية الماهرة لعب دوره فى أثناء حركة الحوادث ، ورمزت شخصيتا « فاتامورجانا » والساحر « شيليو» صانع العجائب فى قصة عرائس الحور هذه إلى صورتين ساخرتين لكاتبين معاصرين نالا كراهية (جوتزى) ، وهما (كارلو جولدونى Carlo Goldoni) ، و(بيترو كيارى-Pietro Chia ri) وحدهما . وكان قد كره وعظهما العاطفى ، واعتقد أنهما قضيا على التمثيل الضاحك ، فجعلهما لذلك هدفاً للسخرية بوساطة هذا الرمز ، كما وجه سهام السخرية إلى الأسلوب المفجع الذى بعث على الملل الشديد ، ورمى إلى المبالغة والتهويل ، فجعل كل قطعة ـ على حد قوله ـ « تقليداً مضحكاً خيالياً » .

وقد تكررت هذه السمات فى هذا النمط من قصص عرائس الحور التى وضعها بعد ذلك ، (ولو أنه أتاح لنفسه استعمال المزيد من الحوار المكتوب الذى لم يفعله فى محاولاته الأولى) فظهرت مسرحية (الغراب ١٧٦١ Il Corve) ، وفى سنة ١٧٦٢ ظهرت (الملك الوعل Ilre Cervo) و(توراندوت Turandot) و (المرأة الأفعى La dovna serpenle) وتحولت الملهاة المفجعة إلى حوادث مفجعة قاتمة فى (الزبيد ١٧٦٣ La zabeide) وقد أردفها بمسرحية (المتسولون الموفقون ١٧٦٤ Ipitocchi Fottunati)

و(العجيبة التركية ١٧٦٤ Il mostro turchino) و (الطائر السحرى L' angellin belverde ١٧٦٥) وقد أطلق على الأخيرة منها اسم (فيابا ـ أى قصة خرافية عن عرائس الحور ـ فلسفية) خاصة ، وقد صور فيهما صورة زوجين عضهما الفقر بنابه ، وهما (رنزو Renzo) و (بربارينا Barbarina) وعبر فيهما عن أقوى العواطف الأخلاقية فى الفلسفة الفرنسية الجديدة ، وحينما أقبلت عليهما الثروة ، اختفى إيمانهما النبيل المتكلف ، وتحول إلى افتخار وجحود ، وشر مقصود .

وفى كل هذه المسرحيات أتاح فى بعض هذه المناظر فرصة للممثلين لارتجال الحوار ، ولكن أعدت معظم الحوادث إعداداً تاماً ، نثراً ونظماً بواسطة المؤلف الذى سعى وراء المقابلات فى كل باب فى شغف شديد ، فقابل بين مجال قصة عرائس الحور وبين الواقع ، والمناظر الجادة والمناظر المرحة ، وبين الخيال والسخرية ، وبين النثر العامى والنظم الرقيق ، وبين اللسان التوسكانى الفصيح واللهجات المحلية فى البندقية ونابولى ، وأهم من هذا جميعه ، قابل بين مناظر وضعت للإمتاع فحسب ، وبين مناظر قامت على التفكير الفلسفى فى وضوح .

ونجد هذه المعالم فى (الملك الوعل) فى صورة رائعة ، ويدور موضوعها حول (الملك درامو) الذى منحه الساحر (ديوراندارت Durandarte) عجيبتين تحدثان العجائب ، الأولى تمثال يومىء لسيده إذا سمع كذباً فى القول ! وكان الملك يبحث عن عروس له فلم يوفق ، إذ بين له التمثال بالإشارة نفاق كل أميرة أو سيدة نبيلة أقبلت فى قاعته ، وقرر الملك آخر الأمر أن يقابل أى فتاة ، مهما كانت وضيعة النشأة ، ، إذا أرادت مقابلته ، وممن وافق على حضورهن بين المتقدمات ، فتاة أرادت أن تنجح فى الاختبار، هى (أنجيلا Angela) ابنة (بانتالون) الأمينة . وقد اجتازت الاختبار

بنجاح . ولشد ما فرحت عندما اختارها الملك عروساً له ، إذ كانت تحبه حباً دفيناً . وأثار ذلك ثائرة (ترتاليا جليا) الذى كان بدوره يهوى أنجيلا ، وليس هذا الأمر فحسب ، وإنما كان أمله أن تصبح ابنة (كلاريش Cla-rice) ملكة . فدبر خطة ، وحول الملك إلى وعل . بالعجيبة الثانية ، وكاد الوعل أن يذبح ، بل كاد أن يهلك لولا أن أدركه الساحر « ديوراندارت » الذى اتخذ صورة ببغاء ، وعاونه فى اللحظة الحاسمة .

وقد كثرت الوسائل اللازمة لإمتاع النظارة ، فتفتتح المسرحية بحديث من خادم (ديوراندارت) الذى كان يدعى (شيجولوتو Cigolotti) ويشير إلى ما سيتلو من عجائب .

ويتغير المنظر على الدوام ، وهو غنى جميل فى تنوعه ، وتسمع فى لهجة (بانتالون) المحلية لهجة البندقية يقابلها كلام ترتاليا بلهجة فلورنسة المكيافيلية ، ويناقض وفاء أنجيلا نفاق زميلاتها ؛ ولقد كان الرومانسيون الألمان مخطئين حين مدحوا (جوتزى) واعتبروه صاحب عبقرية فذة رفعوها أحياناً فوق عبقرية شكسبير درجات ، إلا أنهم أصابوا فى تقديرهم براعة الكاتب الفائقة ، وقدرته على الفهم ، فى عصر أقبل على المناظر المثيرة للدموع . وهكذا صار صاحب ميزة جديدة جديرة بالعناية والثناء .

وإذا كان « جوتزى » فيلسوفاً ساخراً ؛ فقد كان (كارلو جولدينى Carlo Goldini) ميالا إلى الاتجاه العاطفى . وكان الكاتب الأول أرستقراطياً . وربما أحس بالسعادة لو سبق عصر ظهوره بمدى قرن من الزمان ؛ إذ قابل فى فكره بين المثل العليا لبلاط عصر سلف ؛ وبين التقاليد المنافقة التى حركت مفكرى القرن الثامن عشر . أما الكاتب الآخر ؛ فقد انحدر من أسرة بورجوازية فى عصر بورجوازى ؛ وكما فعل جوتزى ؛ بدأ حياته المسرحية

بالكتابة لرجال الكوميديا دلارتى ؛ ولكنه أدرك منذ البداية هذا التهريج . وعجائب القصص الخيالية التى راقت لدى زميله ، غير جدير بالاهتمام الجاد . فكان كل اتجاهه نحو المسرح الواقعى ، وأصبح يمقت التقاليد الإيطالية الشعبية المحلية . وإن تأثر بها تأثراً قوياً . وبحث عن نماذج فى فرنسا وفى غيرها من الدول . ومع مرحه المتدفق ، فقد وجد ملجأ روحياً فى دنيا المسرح العاطفى لدرجة لم تتوفر لبنتالون وصحبه ، وبعد أن قضى فترة تدريب فى البندقية وروما ؛ انتقل سنة ١٧٦٢ إلى فرنسا ، وقضى عدة أعوام يكتب لدار (المسرح الإيطالى Théatre Jtalian) بباريس ، مما يبين اتجاهاته .

ومن العسير أن نحدد مزايا جولدونى ؛ أما قلمه فلم يفتر عن الكتابة ؛ ومن بين مسرحياته التى بلغت مائتين وخمسين مسرحية مؤلفة ، يوجد عدد كبير لا يستحق الاهتمام ؛ بل تفشل أعظم مؤلفاته إذا قورنت بالروائع التى سعى إلى تقليد أصحابها ـ ولا سيما موليير ـ ولكنه امتاز بفهمه السريع للفكاهة ، وبث حواره روح الحياة فى مناظره ، ولكن قدرته على الملاحظة قريبة الغور ، ، ومع أنه أدرك الآراء الفلسفية التى غيرت معالم أوروبا . إلا أن وعظه التهذيبى تافه ، وحلوله التى وضعها للمشكلات سخيفة ، وكان متفائلا فى حقيقته ؛ لذا غاب عنه ما جعل لموليير كياناً ، ومع هذا لم يضارعه كاتب مسرحى آخر فى خصب ابتكاره . ولا فى ثروته من المناظر التى امتازت بالروح الكوميدية الحقيقية ؛ ولا فى تصويره لعصره فى شريط متنوع حى .

وتجلت أهدافه الرئيسية فى أجلى صورها فى مؤلف نقدى نشره سنة ١٧٥٠ عنوانه (المسرح الكوميدى Il Teatro Comico) ، وصور فيه فريقا من الممثلين بقيادة (أورازيو ، Orazzio) أثناء تجربة مهزلة من تأليف

جولدونى. عنوانها (الوالد الذى نافس ولده-Ile Padre rivoledel Figi
lio) ، وأحصى فيها مساوىء المسرح المتنوعة كما بدت للمؤلف . فقد طلب الممثلون مطالب حمقاء مزعجة ، وظهر استطراد العبارات المرتجلة التى كتبها المسرحيون الكوميديون ، وبذاءات لا معنى لها ، ولا هدف لها إلا بعث المدح فحسب ، وعدم وجود هدف أخلاقى فى المسرحيات المعاصرة . وقد اتضح من كل هذا أن (جولدونى) قد أرغم ليكتب لممثلين حملوا لواء تقاليد الكوميديا دلارتى ، ولكنه كان يحلم بوجود مسرح يكتب المؤلف فيه الكلام للممثلين ، وتدعو روح الملهاة فيه إلى غايات نبيلة ، وقد حلت المناظر التى اعتمدت على دراسة الحياة الواقعية محل المناظر الخيالية الخالصة .

وقد ظهر عرضه النقدى ، وموقفه من المسرح بعد أن قضى زمنا فيه ، ونجح فى وقت مبكر فى فرض بعض إصلاحاته على الممثلين ، وفى رسم الخطوط العامة للأسلوب الذى أراد أن يسير عليه .

وفى سنة ١٧٤٣ ، كتب أول ملهاة له ، وأتم فيها التعبير بالحوار ، وهى مسرحية (السيدة المبجلة La donna digarbo) ، وقد صورت مسرحياته التالية المواضع الأساسية لاهتمامه ، وصور فى مسرحية (الفتاة الأمينة ١٧٤٨ La Putta Onorata) مجال المجتمع المعاصر فى قصة وفاء (بتينا Bettina) البطلة للرجل الذى اختارته ، بالرغم مما أحاط بها من شرور . ولم يكن جريئا فى إيضاحه ، ولكنه اعتقد أن الفضيلة كامنة فى نفوس الفقراء المتواضعين أكثر مما تختفى وراء رداء النبلاء الموشى ، وردد هذه الفكرة فى معظم تآليفه ، وبلغ غايته فى مسرحية (أسرة جامع الآثار ١٧٤٩ La famiglia dell antiquario) ، وأبرز فيها إعادته تصوير (بانتالون) لجولدونى من جديد . وكانت شخصية (بانتالون) مجرد صورة

للمعالم الكوميدية العامة لتاجر ثرى من سراة البندقية ولكنه كان غبيا فى الحب ، مما جعله هدفا لتندر غيره عليه . وقد عرض عرضا مماثلا لهذه الشخصية فى مسرحية (الإفلاس ، أو التاجر المحطم ١٧٤١ La Banca-rotta ossia il mercante fallito) ، وظلت آثار مسرحية (الفتاة الأمينة) بها أيضاً ، ثم انتهت هذه الآثار فى مسرحية (الزوجة الطيبة ١٧٤٨-La buona Moglio) ، وقد بذل فيها (بانتالون) محاولات تمتلىء بالعطف لجمع شمل أسرة دب الخلاف بين أفرادها وكاد أن يأتى عليها . ومنذ ذلك الحين تحولت شخصية (بانتالون) فى يد جولدونى إلى نموذج عاطفى ، وكثيرا ما اتخذه وسيلة لإنهاء سلسلة من الحوادث المختلطة التى كان يمكن أن تنتهى بنهاية مفجعة فأنهاها نهاية سعيدة . وقد صورت معظم حوادث مسرحية (أسرة جامع الآثار) حماقات ذلك الرجل الذى كرس حياته لجمع الآثار بهمة ، ولكن موضوعها الرئيسى يدور حول مصير ابنة بانتالون ، وهى (دورا ليس Doralice) ، التى تزوجت من أسرة شريفة تدهور حالها ، وأصابها شىء من الفقر ، ولا تعود الأمور إلى نصابها إلا بفضل ما بذل بانتالون من فضل وحسن فهم وشهامة عند نزول الستار ، ولا يحول دون تطور الحوادث تطورا مفجعا فى مسرحية (المقامر ١٧٥٠ Il giocatore) إلا عون بانتالون الهرم وعطفه .

وقد تجلت أهداف الكاتب الجادة فى مسرحية أخرى ظهرت فى ذلك العام، واسمها (محام من البندقية L'avvocato Veneziano) وبطلها هو المحامى (ألبرتو Alberto) الذى دعى للدفاع عن(فلورندو (Floeindo فى قضية أقامتها (روزورا Rosaura) ولكنه وقع فى هواها ، وتنازعه هواه وواجبه ، ولحسن حظه خسرت (روزورا) قضيتها ، وإنما سرها أن تجده زوجا وفيا مخلصاً . ولم يستطع جولدونى أن يقاوم إغراء توفير أسباب

الضحك الصاخب النابع من القلب فى كثير من مناظره ، ولكن الموضوع الأساسى - كما بدا بوضوح - موضوع له قيمة جديدة ، وحوى تصويراً لمسألة أخلاقية .

وقد صورت هذه الملاهى الخصائص العامة لأسلوبه ، ولكن العناصر المتضاربة فى إدراكه الكوميدى للحياة قد تمثل فى نطاق أوسع فى مجموعته المشهورة المكونة من ست عشرة مسرحية ، وقد كتبها بسلاسة تبعث على الدهشة فى فصل واحد بين عامى ١٧٥٠ - ١٧٥١ ، ومن بينها قطع ساحرة مثل (الكاذب Le bugiardo) و (المقهىLa dottega de Caffe) وقد امتزج فيها المرح الذى تحدثه المؤامرات بتحليل السلوك الاجتماعى الذى لا يخلو من تخصص ، وكذلك لون الحوار البارع مناظر مسرحية (السيد والذوق السليم Il Cavaliere di buon gusto) ، ثم طور شخصيتى (أوتافيو Otavio) و (دون مارزيو Don Marzio) تاجر الفضائح النبيل فى مسرحيه (المقهى) ، ثم وسعهما ونوعهما فى مسرحية (ثرثرة النساء-I Pettag olezzi Delle Donne) ، فاحتوى تحليله المرح للحياة الاجتماعية على لمسات خفيفة ذات أثر عاطفى ، وتجلى إدراكه لهذا الهدف فى موضوع مسرحية (المغامر المبجل L'avventuriero onorato) وصار أصل الطابع العام لمسرحية (باميليا الخادمة Pamelo Nubile) التى اعتمدت على موضوع قصة (صمويل ريتشاردسن Samuel Richardson) المشهورة ، وكان تأثير موليير فيها أكثر وضوحا ، والخلاصة أن جولدونى كان كاتبا مسرحيا ضاحكا ، ولا ندهش حين نجد مسرحية (المريض المدعىLa finta aminalato) التى تعتمد على موضوع مسرحية موليير (دواء الحب) بين ملاهيه الست عشرة مما يقوم دليلا واضحا على إدراك (جولدونى) لما يدين به لأستاذه الفرنسى .

وربما تمثل الطابع العام السائد فى هذه السلسلة العجيبة من المسرحيات ، والتى جمع فيها بين الجد والفكاهة ، فى مسرحية (ربة المنزل ١٧٥١ -Le cas talda) خير تمثيل ، وقد صور فيها شخصية (كورالينا Corallina) الطريفة، كما تمثل فى مسرحية ظهرت بعدها مباشرة هى (ربة الخان La locandiera ١٧٥٣) ، وقد ظهرت فيها صورة (ميراندولينا -Mirandli na) التى فاقتها طرافة ، واستغلت ـ ببراعة ـ ميل النبيل المتدهور (ماركيز دى فورليبوبولى Marchese di Forlipopoli) والغنى المحدث (كونت دى البافيوريتا Conte di albafiorita) ، وأثارت ـ بسرور ـ (الكافاليرى دى ريبافراتا Cavaliere de Ripafratta) كاره النساء ، ثم منحت يدها لتابعها المتواضع الوفى فى النهاية ، وكانت هذه المسرحية إحدى روائعه بحق .

وتجلت ميزة أخرى على جانب كبير من الأهمية فى مسرحية (ربة الخان) ، فمع اهتمامه بالشخصيات ، جعل للملهاة بطلا رئيسيا هو الخان نفسه ، وإذا لاحظنا هذا الأمر ، ذكرنا أن مسرحية (المقهى) كانت من بين مسرحياته التى سبق ذكرها ، وقد جعل للمكان أهمية مسرحية تماثل الأهمية التى اتخذتها الشخصيات التى ارتادته . وبوسعنا أن نعتبر البندقية موضوع ملاهى (جولدونى) من ناحية معينة ، وقد سلط الأضواء فى مناظره المتنوعة على البناء آنا ، وعلى جماعة فى مجتمع أكبر آنا آخر ، ولم يقتصر على الأفراد كما فعل موليير . وتبين عناوين المسرحيات التالية ، مثل (الميدان العمومى Il campiello ١٧٥٦) و (الحفل Il festino ١٧٥٤) و(نزهة فى الريف La villeggiatura ١٧٥٦) كيف استفاد من الطريقة بانسجام ، أى اهتمامه بالأماكن . وامتاز بميزات أخرى ، حين انبعث التأثير الرئيسى من تحليل قطاعات خاصة فى مجتمع البندقية ، مثل أسرة شخص يوشك أن

يكون نبيلا فى مسرحية (السيدات المحافظات ١٧٥٠ La Feminine pun-tigliose) ، وحياة صالونات السيدات فى مسرحية (الفارس والسيدة ١٦٤٩ Il cavaliere ela dama) ومسرحية (السيدة الحكيمة ١٧٥٠ La dama prudete) والحياة الصاخبة فى المدينة فى مسرحية (الفارس جيوكندو ١٧٥٥ Il cavalier Giocondo) وقد مثلت أول مرة باسم (السائحون ١٧٥٥ I viaggiatori) ، ومثل تلك المناظر الزخرفية الريفية الصغيرة فى مسرحية (الفلاح ١٧٥٢ Il Feudatorio) ومثل مناظر البهجة فى المهرجان فى مسرحية (السيدات المرحات ١٧٥٨ Le morbinose) ، ومثل وصف العالم الخلفى للمسرح فى الباليه وعنوانها (الإبنة المطيعة ١٧٥٢ La Figlia ubbidiente) ويمثلها كلها المنظر الآتى من مسرحية « الفتاة المبجلة » :

يبدو منظر القناة الكبرى وبها قوارب الجندولا ، وعند مدخل المسرح ، وفى جانب منه كوخ خشبى ، كما يبدو باب الخروج من المسرح والنافذة الصغيرة حيث تباع تذاكر الحفلة ، وينادى غلام من آن لآخر : « خذوا تذاكركم أيها السادة ، كل تذكرة بعشرة صولدى ، هنا الصيرفى أيها السادة» . ويبدو فى الجانب الآخر مقعد طويل ، يتسع لأربعة أشخاص ، وتلوح المصابيح التى ترى عادة خارج المسرح هنا وهناك .

وتسير شخصيات عديدة مقنعة ، منهم من يشترى تذاكر ويدخل المسرح ، ومنهم من ينصرف بدونها . ويدخل (نانى Nane) ملاح الجندولا ، ومعه مصباح ، ويقود ذوى الأقنعة نحو المسرح . ويأتى خادم يحمل مشعلا ، ويقود (الماركيزة بياتريش Marchese Beatrice) و (بتينا Bet-tina) و (كيت Cate) أما (مينجو كنلو Minego Canello) فيقود (الماركيز أوتافيو Marchese ottavio) وأربعة رجال آخرين إلى داخل

المسرح ، وفى هذه الأثناء ينادى الغلام من آن إلى آخر « تناولوا تذكراكم . . إلخ » .

ويسمع صوت من الداخل ينادى « هذا طريق الخروج » .

ويفتح باب ويخرج منه (مينجو) و (نانى) يحملان مشاعلهما .

مينجو : نانى ! كيف حالك ؟

نانى : كيف حالك يا مينجو ؟

مينجو : إذن كل شىء تم على خير وجه ؟

نانى : وماذا كان هنالك ؟

مينجو : تلك المشاجرة التافهة التى نشبت بيننا .

نانى : أؤكد لك أنها زالت من بالى .

مينجو : نحن أعداء فى البحر ، أما على البر ، فنحن أصدقاء وإخوة .

نانى : قد يلزم الشجار أحياناً لحفظ كرامة المرء ، ولو كان خالياً من المعنى .

مينجو : ولم تظن أننى لم أخل لك حقك فى الطريق ؟ أتظن ذلك كان بسبب سيدى ؟ كلا . إنما لأن خمسين جندوليا كانوا يرقبوننا ، فلزم الادعاء ببساطة .

نانى : هل أحضرت سيدك إلى المسرحية ؟

مينجو : نعم .

نانى : إننى هنا مع غريب أقبل هذا الصباح ، وقد قمت بخدعته من قبل ، وكافأنى بسخاء .

[وبينما هما فى الحديث ، يمس هواء الليل البارد عظامهما .

وبينما يستمتع سادتهما فى لهوهما . يفكران هما فى لذتهما]

نانى : لقد اشتدت الريح وأشعر بالبرد

مينجو : دعنا نعالج الأمر بزجاجة من النبيد (مخاطبا الغلام) ، تعال أنت ، ياغلام التذاكر .

الغلام : ماذا تريد ؟

مينجو : إننا نحس بالبرد هنا ، فهات لنا زجاجة من النبيذ ، وأخبر الساقى أنك موفد من كانيللو ، وليعطك ما يعطى لخاصة أصدقائه ، أفهمت؟

***

وقد تجلت مهارته المسرحية النابضة فى تصويره الزاخر للدنيا التى تقع خارج أبواب المسرح فى مواجهة الماء فى البندقية ، وفى طريقة استعماله لهذا المجال العام الذى يصور بيئة حية للشخصيات الخاصة فى مسرحيته ، خدما ، وجندوليين وفتية وسيدات .

وبرزت ميزة عامة أخرى من ميزاته التى أشرنا إليها آنفا ، بل تدل عناوينها على شدة اهتمامه بتصوير النساء تصويرا كوميديا ، وردد على الدوام كلمتى (داما) و (دونا) ، وجذبت اهتمامه الدقيق تلك الترهات الصغيرة التى تلازم الأنثى وثرثرتها فى الصالونات ، فى ملقها الظاهر وحسدها الباطن ، وقد قامت أقوى الآثار فى بعض مناظره على ما تؤديه بطلاته من دور رئيسى . وقد صور فى مسرحيته (الواقع بالريف ١٧٦١ Le Smanie per la villegiatura) حوادث تمتاز بالحياة والرقة الفائقة ، التى أرسلت فيها السهام الشائكة خلف التحيات التى تتظاهر بالمحبة ، متبادلة

بين (فكتوريا Victoria) و (جياشنتا Giacinta) . وفى مسرحية (فضول النساء ١٧٥٣ Le donne curiose) اعتمد كل موضوع ـ وما به من نواحى الاهتمام ـ على تلك الصفات المهلكة التى شابهت صفات (باندورا) ممثلة قلب الأنثى وفضولها ، وقد حاولت جماعة من النساء فى هذه المسرحية دخول ناد للذكور فقط ، يديره (بانتالون) وأصدقاؤه ؛ ويدل عنوان مسرحية (النساء الغيورات ١٧٥٢ Le donne gelose) على موضوعها ، أما موضوع الغيرة النسائية فيبدو فى مسرحية العاشقون ١٧٥٩ Gli innamorati) . وقد قام الموضوع الرئيسى فى مسرحية (السيدة المتقلبة ١٧٥٨ La donna bizzara) على سيدة ترغب فى الاحتفاظ ببطانتها من المعجبين ، وعلينا أن نقارن مجال هذه المسرحيات ، ـ عند النظر إليها ـ بمجال مسرحيات تقل عنها سخرية وهجاء ، وقد انتبه جولدونى إلى نزوات النساء ، ولكنه لم يغمض بصره عن فضائلهن ، وكان لرجاله من تفاهة التفكير ما كان لنسائه، وقد صور صورا تدعو للعطف على بطلات أكفاء جذابات مثابرات، مثل (كورالينا Coralina) فى مسرحية (ربة المنزل) ومثل (ميراندولينا Mirandolina) فى (ربة الخان) ومثل (جيوليا Giulia) فى (ربة المنزل ١٧٦٠) ، أما فيما عدا هذا فقد اندفع المؤلف ـ بدافع من العاطفة الدنيا ـ فى تصوير الأمانة والوفاء عند (إليونورا Eleonora) فى مسرحية (الفارس والسيدة) وتصوير الكوارث المؤثرة التى حلت (بكورالينا) فى (السيدة المنتقمة ١٧٥٣) .

وتجتمع الأعوام الذهبية الإبتداع جولدونى فى العقد الرابع والخامس من القرن الثامن عشر ، وقد ترك البندقية سنة ١٧٥٨ ، وبدأ يتجول مبتعدا ، فسافر إلى روما ثم إلى باريس ، وقد صورت بعض مسرحياته التى كتبت بعد هذا التاريخ مثل مسرحيته الهزلية قليلا (المرأة الحاكمة ١٧٥٨ La donna di

governo) بداية تدهور قواه ، ولكن بعض مسرحياته الأخرى تنهض دليلا قويا على استمرار ابتكاره الكوميدى الجدير بالاعتبار ، حتى بعد ما سبق له من نشاط زاخر . وقد صور فى مسرحية (الأجلاف ١٧٦٠ I rusteghi) شخصيات مثل (سيمون Cimon) الجامد على رأيه ،و (ليوناردو Lunar-do) الغبى فى عناده و (كانسيونو) ذلك الشيخ المرير . وقد واصل منهجه مصورا مكانا ، ونافخا فيه الحياة فى مسرحية (المنزل الجديد ١٧٦١ La Casa nova) ، وقد صور فيها متاعب (انزولتو Anzoletto) الزوج الشاب الذى تدفعه عروسه إلى الاستدانة ليصبح منزلها الجديد عصريا جذابا ، وتحيا شخصية المنزل بطريقة ما أكثر من شخصية الزوجين . وكذلك صورت مسرحية (الأم الطيبة ١٧٦١ La buona madre) الأرملة (بربارا Barbara) وطريقتها لحماية أطفالها ، إذ تنصحهم بالزواج الناجح من الناحية الاجتماعية ، وقد اختفت العاطفة فى الموضوع خلف رقة تصوير الشخصيات ؛ ثم بلغ (جولدونى) أقصى حدوده فى مسرحية (المشاحنات فى كيوزوتا ١٧٦٢ Le baruffe Chiozzotte) فخلق ملهاة تناولت كل المجتمعات ، ممثلة فى سكان قرية صغيرة تشتغل بصيد السمك .

واستمر المؤلف يصب إنتاجه صبا وهو فى فرنسا ، ومن أشهر مسرحياته مسرحية (المروحة ١٧٦٥ Il Ventaglio) ، وقد اتبع فيها طريقة جديدة ، جعلت المروحة ـ ذلك الشيء الميت ـ محورا للحوادث . فقد انتقلت من يد إلى يد ، ونفخت فى الموضوع المركب روح الحياة . وفى مسرحية (الحليف العطوف ١٧٧١ Le bourru bienfaisant ذهب إلى حد تحبير ملهاة باللغة الفرنسية . وحلل فيها شخصية (جيرنت) ذلك العجوز المدقق ، الذى ضم قلبا عطوفا إلى درجة مبالغة خلف مظهره الخشن ، وقد أتبع هذه المسرحية بأخرى هى (البخيل المتباهى ١٧٧٣ L'avare Fastueux) ، وقد انتصرت

فيها العاطفة فى مصير الكونت المقتر الذى كان الشخصية المسرحية الرئيسية .

وأشرف (جولدونى) فى هذه المسرحية على النهاية ، ولا شك أنه أسهم إسهاما حقيقيا فى ميدان المسرح ، ولكنه ظل ـ وسوف يظل ـ مجرد اسم غير حى خارج إيطاليا ، وكانت له قدرة فعلية ، وابتكار خصيب عجيب ، ولكن من العبث أن تحاول البحث عن مميزات أبعد غوراً فيه ؛ كتلك التى تدخل فى تكوين الروائع الحقيقية ، وإنما نجد السحر فى ملاهيه متفوقا على القوة ، وليس سحره سحرا عابرا ، وإنما نبع من نفس المؤلف الحية . وانبعثت هذه الميزات فى جميع مؤلفاته ، عدا ما كان منها مملا جادا غير ملائم لعبقريته ، كتبه فى بداية حياته العملية ، وقد أشرقت فى مسرحياته شمس البندقية فى القرن الثامن عشر ، فهى كامنة لمن يتجشم عناء البحث عنها ، وإن التجاوز عن أعماله ينطوى على إهمال لشىء قوى فى إمتاعه ومرحه وحيويته .

وقد أصاب جوتزى وجولدونى بعض النحس فى ظروف حياتهما ؛ فكان كل منهما صاحب عبقرية ، ولكنها عبقرية ارتدت على صاحبها ، ووجد جوتزى ما أراد من نمط مسرحى فى الكوميديا المرتجلة ، ولا شك أنه أدرك ـ كارها ـ أن أسلوبها قد تقادم عهده ، ولم يظهر الفلاسفة الجادون إلا العطف القليل على حكاياته ـ التى برع فى تصويرها ـ عن عرائس الحور . وقد أدرك جولدونى أن الكوميديا المرتجلة التى أرغم على كتابة مسرحياته لها ، كانت عقبة فحسب فى سبيل تطور ما أراد أن يظهر العالم عليه . ولو وجد طريقة تمثيلية أخرى فى البندقية فى عصره فربما دفع إلى تبديد طاقته الثمينة فى تحقيق تلك (الإصلاحات) التى عرضها جادا فى منشوره (المسرح الكوميدى)

وبدلا من إتمام ما كاد أن يكون سلسلة روائع ممتازة ، لم يترك الكامبان ما زاد كثيرا على الذكرى الممتعة فى عصر سار فى طريق الرشاد الرزين .

***

نهضة الشمال « هولبرج»

أقامت فرقة تمثيل فرنسية فى (كوبنهاجن) سنة ١٧٢٠ ، وبعد عامين ، أى فى عام ١٧٢٢ ، حصل فرنسى آخر يدعى (مونتاجيو-René Montaigue) على تصريح بتكوين فرقة من الممثلين الدانماركيين ، وبدأ موسم تمثيله بنسخة دانماركية من مسرحية (البخيل) لموليير ، وعرض فى ذلك الفصل من العام نفسه خمس ملاه أصيلة كتبها (لودفيج هولبرجLudwig Holberg) ، وهو كاتب نال شهرة من قبل حين كتب ملحمته الفكاهية (بدار بارز Pedar Paars) وقد أمدته إقامته بفرنسا وانجلترا بخبرة مباشرة فيما ظهر فى القطرين فى تلك الفترة .

ولا يسع المرء إلا أن يثنى على ذلك الكاتب ، وحين نعلم أنه لم يقصر همه على خلق المسرحية الدانماركية ، بل على خلق أدب دانماركى يميل إلى جانب العطف فى عرض مؤلفاته . ولكننا لن نهمل كل قيم النقد فنسميه (موليير) الشمال ، بل خير من هذا أن نلقى نظرة على نفسه القوية وقد أحاطت بها الصعاب ؛ ولكنه أفلح فأمد وطنه بحلقة من المسرحيات كانت فاتحة قوية للمسرح الإسكنديناوى ، وإن لم يستطع أكثر الناقدين عطفا عليه أن يعتبروها عظيمة .

وقد عانى هولبرج من عدة عيوب ، وكانت سخريته واسعة المدى ، ولكنه نادرا ما يدل على اتجاه واضح فى سخريته ، وكان صاحب فكر مشتت ، ومن المستحيل عليه أن يحتل مكانة واضحة فى الأحوال الاجتماعية

المتطورة فى عصره . وقد أراد دفع مواطنيه لتحسين أحوالهم الثقافية المتخلفة إلى حد ما ، مما يجعلنا نقرر أن هدفه فى ذلك كان أشبه بهدف موليير ، ولكننا مضطرون إلى القول بأنه لم يتمكن على الإطلاق من إدراك كنه هذه الإصلاحات التى دعا إليها ، أو نوعها . وقد بدا عجزه فى بناء ملاهيه ، وتصوير شخصياته . وقد صور النماذج الدانماركية للطبقة الوسطى تصويراً نابضاً بالحياة ، وصور عدداً من المناظر القوية الأثر ، ولكن مناظره كانت رديئة الترتيب ، وأهمل الفرص التى سنحت له ليكسب شخصياته أبعاداً غنية بطريقة تدعو للأسف فى أحيان كثيرة .

وإلى نواحى البراعة الحقيقية التى امتاز بها هولبرج ، ظهرت عيوبه فى مسرحيتين اشتهر بهما خارج أسكنديناوة ، وهما مسرحية (جبا ، ساكن التل، أو الفلاح المنحوس Jeppa Paa Bjerget,eller Den Foruandlede Bonde) وهى من مسرحياته الأولى ، وقد مثلت سنة ١٧٢٢ ، ومسرحية (إراسموس منتانوس Erasmus Montanus) التى طبعت سنة ١٧٣١ . وتوجد صلات قوية بين مسرحيته الأولى وبين طريقة الاستقراء التى اتبعها شكسبير فى مسرحية (ترويض المتمردة) ، إذ صور فيها فلاحا فقيرا ، هو (جبا) الذى ضمه إليه نبيل يهوى الضحك ، وأوهمه أنه صاحب جاه ومال ، وأن ذكرياته عن الماضى ليست سوى أوهام ، وهنا تبدو المضمونات الاجتماعية ؛ وإذا قارنا بين تصوير هولبرج لهذا الموضوع وتصوير (كالدرون) له فى موضوع لا يختلف عنه فى مسرحية (الحياة حلم) ، ندرك مدى ما فيها من قصور عن بلوغ مرتبة سامية . فقد صار (جبا) مستبدا جلفاً غليظا ، بينما ظن أنه نبيل ، كما حدث لنظيره فى المسرحية الإسبانية ، وإنما غابت عنه تأملات (كالدرون) الفلسفية ، وما استنتجه لأفعاله من نتائج ، وفيها نسبح فى آفاق الخيال ، بينما نسير سيرا متثاقلا مع (هولبرج) وليس معنى

هذا أننا لا نجد مجالا للتسلية ، فالمجال موجود وإنما شابه تثاقل قليل فى أرض كثر فيها الوحل . وقد عرضت مسرحية (إراسموس مونتانوس) موضوعا طريفا ، فتناولت بالتصوير فلاحا أرسل إلى الجامعة ، ثم عاد إلى مسقط رأسه فى قريته ، وقد زحمت رأسه المعرفة ، والحكم ، والأمثال اللاتينية ، واستطاع أن يمتشق حسام المنطق ، وصرح بأن الأرض كروية ، وتمكن مما حوته الكتب ، ولكن شاء سوء حظه أن يصطدم بالمعارضة ، إذ لم يألف القرويون حذلقته ، وانزعج ذوو الألقاب ـ مثل : الشماس ، والشريف ـ لئلا يحط من قدرهم ، وانبعث طرافة مسلية من العرض الساخر للعلم الأكاديمى الأحمق الذى اكتنف البطل ، وقد هدف هولبرج إلى بيان أن الجهل لا فخر فيه ، وكذلك العلم الجدب فإنه لا يزيد على الجهل . وإراسموت مصيب فيما يعتقد ، ، ، وينتظر منه أن تتسرب المعرفة عن طريقه فترفع مستوى ثقافة القرية الغليظة ، ولكنه يصير بدوره ذلك أحمق عاجزا عن إدراك الأمور إدراكا سليما يجنبه الانضمام للجيش بالقوة ، ويقابله فى ذلك أخوه ، الذى يرسل المؤلف على لسانه عبارات تحوى حكمة الحياة العائلية مشوبة بعطف المؤلف الواضح .

ومن الأوفق أن ننظر إلى (هولبرج) نظرتنا إلى وثيقة تاريخية ، ولا شك أن مسرحياته قد صورت الأحوال الاجتماعية فى (الدانمارك) فى القرن الثامن عشر تصويرا حياً ، وقد عبر عن وجهة نظره فى مسرحية (الشعوذة ، أو النذير الكاذب . طبعت سنة ١٧٣١ Hexerei,eller Blind Allarm) تعبيرا ممتازا صور الأباطيل السائدة فى بلاده المتخلفة ، وصورت مسرحيات عدة له بلمسات فاصلة مراتب تقدم طبقة بورجوازية حديثة الثراء ، فصور فيها مزاعم محدثى الثروة وادعاءهم ، ثم تحول فى مسرحية (الحادى عشر من يونية ١٧٢٣ Den ellefte junii) فصور تأثير الثروة على أجلاف الريفيين ،

وفى مسرحية (السيد جرت وستفالر ، أو الحلاق الموهوب ١٧٢٢ ، -Mas
(ter Gert Westphaler,eller Den Meget Talende Barbeer
و(الخزاف السياسى Den Politiske Kandsto Ber١٧٢٢) ، سخر من ادعاء رجل لم يتعلم ، وسافر قليلا ، أراد أن يفتن أصدقاءه بحديثه ، ثم صور تفاهة تاجر حرقه الشوق للظهور فى ميدان السياسة ، فصور الحياة أمامه تصويرا حيا ، وإن أتت صوره مضطربة لا تكون نسيجا لموضوع متناسق .

وقد أسهم (هولبرج) فى المفهوم المسرحى إسهاما حقيقيا من ناحيتين : فمن الواضح أن النماذج الدانماركية التى صورها قد تناولها على المسرح (موليير) وغيره من الكتاب قبله ، ولكنه كان أصيلا حين صور شخصية واحدة ، هى شخصية البطل فى مسرحية (ليس فى الوقت متسع Den Sludeslose ١٧٢٨) وهو رجل دائب الحركة ، ينتقل من عمل إلى آخر ، وحاول أن ينجز ثلاثة أشياء فى وقت واحد ، وليس لديه لحظة من فراغ ، وهو شخصية ذات شذوذ طريف ، وكأن المؤلف الدانماركى قد لجأ إلى الحياة مباشرة هنا على الأقل ؛ وقد بدت بعض هذه الأصالة فى صورة بطلة مسرحية (مشير الريح Den Voegelsindede ١٧٢٣) ، وفى تناوله لمادة مستمدة من الكوميديا المرتجلة مرة أخرى فى مسرحية (السيدات المقنعات De Unsynlige ١٧٢٥) حيث كشف النقاب عن ترهات العصر محاكيا طريقة (هارلكان) الغبى فى حوادث لياندرو المصطنعة ، ولم يجد أمامه نموذجا يقلده فى مسرحية (هيكسرى) ، وإنما قلد عدة شخصيات فى مسرحيات سابقة ، وقدمها على المسرح لتنجح بما يصيبها من سخرية . وتشير طريقته إلى طريقة (بيرانديللو) تقريبا ، ومن الواضح أن هولبرج لا يستعملها ـ رغم هذا ـ ببراعة ، وإنما نشير إلى أن هذا الكاتب أراد أن يوقظ

الشمال البارد من سباته ليشهد مباهج المسرح ، ولم يكتف بتحوير المناظر والشخصيات التى ابتكرها كبار الكتاب من الفرنسيين والإنجليز فحسب .

وإذا نظرنا إلى شخصيته فلن نجده جديراً بالاهتمام العظيم ، وإنما شخصيته رمزية ، ولما نمت الطبقة الوسطى ، خطا المسرح خطوات واسعة فى بلاد لم تحس بتأثير عصر النهضة بعد ، وسرعان ما انطلق الإلهام فى تلك البلاد قويا جديداً . ومع أن (هولبرج) اقتصر على كتابة المسرحية الدانماركية، لكنه ولد فى النرويج ، ثم مضت عدة أجيال وانجبت البلاد عملاقها (إبسن Ibsen) والواقع أن السنوات التالية مباشرة لم تخرج إلا القليل الهام فى ميدان المسرح ، ولكن الخط واضح بين أول كتاب المسرح الدانماركى ، ثم (جوهان هرمان وسل Johan Herman Wessl) و(جوهانز أيوالد Johannes Ewald) صاحب العاطفة المرفهة ، و(نورداهل برون Nordahl Brun) صاحب الميول الكلاسية ، حتى نبلغ كبار كتاب القرن التاسع عشر . وعلينا ألا ننسى تأثير (هولبرج) خارج بلاده ، فقد مثلت بوحى منه إحدى الملاهى الأولى فى فنلندة البعيدة ، وهى مسرحية (الإسكافى الريفى ١٨٦٤ Nummisuutarit) التى ألفها (ألكسيس كيفى Aleksis Kivi) .

ولم تقتصر هذه النهضة على إسكنديناوة والشمال ، فقد بدأت الملاهى تظهر فى هولندة ، مثل (خدع العاشقين-Wederzijdsah Huwlijksbe drog) التى ألفها (بيتر آرنز لانجنديك Pieter Arenz Langendijk) وفيها تقدم (لودفيك Lodewijk) ، السيد المفلس وإن كان صاحب مكانة، ليخطب (شارلوت Charlotte) التى انحدرت من أبوين فقيرين ، ولكن خادمتها (كلار Klaar) تصفها على أنها ترتع فى بحبوحة العيش ،

وادعى بدوره أنه كونت بولندى ثرى . وخلف إطار المؤامرة إدراك الكاتب الواضح للعادات الاجتماعية ، وعلاقتها بالإملاق .

وفى المجر أخرج (جيورجى بيسينى Gyorgy Bessenyei) تصويره الساخر الطريف العاطفى للعواطف المرفهة فى مسرحية (الفيلسوف Philosophus ١٧٩٠) ولكن المسارح الأولى فى روسيا تأخر ظهورها قليلا فى القرن ، ثم بدأت تشهد الأسس المسرحية الأولى التى استقبلت (تشيكوف Chekhov) فيما بعد ، وسوف نعرض لإنتاجها المسرحى فيما بعد، وعبر الأطلسى البعيد ، ظهر بعث اتجاهات مسرحية مهدت لظهور أمريكى قومى وطيد .

آخر أضواء الملهاة

« شريدان » « وجولدسمث » و « بومارشيه »

ما أن أقبل عام ١٧٥٠ حتى كانت المصالح البورجوازية قد استحدثت نوعاً جديداً من الملاهى فى فرنسا وانجلترا ، ولكن لمع نور ضاحك لآخر مرة ـ على أى حال ـ قبل أن يطغى هذا الاتجاه الجديد على المسرح الكوميدى ، وربما كان من الملائم أن نقف ونتأمله قبل أن نتجه إلى دراسة مسرحية العاطفة .

ومن الطبيعى أن يوجد نفر من رجال ذلك العصر أدركوا ما فى الاتجاه العاطفى من حماقات كامنة ، حاول بعضهم إيقاف مجراها ، وظهرت وسائل ثلاث لتحقيق هذه المحاولة ، هى الهجاء الساخر ، والمحاكاة الساخرة ، وخلق نمط جديد تماماً من الملاهى ، ، وبعث أسلوب واحد من تلك الأساليب القديمة التى طغت عليها موجة العاطفة .

وظهرت المحاولة الأولى فى انجلترا دون أن تحدث أثرا فعالا ، حينما كتب (صمويل فوت Samuel Foote) المتشائم ، الذى صار (المسرح الصيفى Summer Theatre) فى هيماركت ، مسرحية (الخادمة الجميلة ، أو التقوى فى باتنز ١٧٧٣-The Handsome Maid , or Piety in pat tens) وسخر فيها من الأخلاق فى مؤلفات مثل (باميلا Pamela) لمؤلفها (ريتشاردسن Riehardson وانضم إليه آخرون ، فوجهوا سهام النقد إلى المسرحية الدامعة ، ومن العسير علينا أن نتابع التأثير الأكيد للتقاليد الساخرة السائرة فى هذا الاتجاه ، ولا شك أن الناس ضحكوا ، بل أظهر بعضهم العطف على هذه المحاولة فى صدق ، ولكن كان هذا كل ما فى الأمر، وظلت موجة العاطفة سائرة فى طريقها دون أن تقف .

وقد بينا كيف لمحت (أوبرا المتسول) إلى إمكان اكتشاف صورة جديدة للتعبير عن الموقف الكوميدى ، وانسجامه مع ميول الجمهور فى القرن الثامن عشر ، ووقف حبل التطور حين صدر مرسوم (الترخيص سنة ١٧٣٣) ، أما الحلقة المسجلة التالية (القصص الشعبى ballad - opera) فكان سلسلة من الفشل ، وفشلت كل الجهود لتطوير أسلوب الملهاة من جديد .

وإنما ظهر أمر آخر نتيجة للمحاولات التى استهدفت بعث الصور القديمة ، فقد تمخضت عن ظهور ستة روائع فى فرنسا وانجلترا ، وإن اعترفنا بأن هذه الروائع لم تحدث تقليداً ثابتاً ، فإن علينا أن نرحب بها بلا شك ، وأن نقدر ما تحويه من فن ذاتى كامل .

وقد عارض (أوليفر جولدسمث Oliver Goldsmith) و (ريتشارد برنزلى شريدان Richard Brinsley Sheridan) كل اتجاه عاطفى تافه ،

ونظرا بعين الحنين إلى ملهاة الماضى المندثرة ، ولا ندعى أنهما نظرا نحو هدف واحد بمنظار واحد ، ولكن جولدسمث عبر عن لون نفسى من ألوان شكسبير النفسية ، هو الفكاهة ، ولم يعبر عن براعة المساجلة ، فاختص بامتشاق سلاح الفكاهة فحسب ، وحين بحث عن نموذج ليستعمله فى محاولاته المسرحية ، استقر على الملاهى الرومانسية التى ظهرت فى الأعوام الأخيرة من القرن السادس عشر ، ولكنه أراد أن يبعثها روحاً فحسب ، وقد صور موقفه واضحاً فى « مقال عن المسرح ، أو مقارنة بين الملهاة الضاحكة والملهاة العاطفية المرفهة ١٧٧٢- Essay on the Theatre, or a Comparison between the Laughing and the Sentimental Comedy.

وقد نقم فيها على نمو الملهاة العاطفية المرفهة ، واعتبرها « نوعاً من أنواع التعبير الغليظ - أشبه بثقل البغل - حوت عيوب أسلافه المتناقضة ، وانفردت بإجدابها » ، ودافع عن عودة « الفكاهة » ، ودافع معها عن عودة التجاوب مع الحياة بدرجة أكثر جلاء ، مع التخلص من ذلك التزمت الذى أقبل مع ملهاة النبل المصطنع ، وظهرت فى الملهاة العاطفية المرفهة مبالغاً فيها .

وقد رسمت الخطوط الأولى لاتجاهه فى « الملهاة الضاحكة » فى مسرحية (الرجل الطيب ١٧٦٨ The Good Natured Man) بقلم كاتب ناشىء ، ولكن إصراره كان قاطعاً لاشك فيه ، وقد حاول بعض الأدباء فى جمهوره وصمها بالانحطاط مع بعض الحذر ، ثم أردف هذه المسرحية بأخرى رائعة هى (تمسكنت فتمكنت ، أو أخطاء ليلة ١٧٧٣ She Stoops to Conquer, or The mistakes of a night) ، ويمكن القول بأن هذه المسرحية ما هى إلا مهزلة رقيقة ، ولكن ما حوت من تصوير للشخصيات ، ورقة فى الحوار يجعلها جديرة بأن تكون من أشهر كوميديات القرن الثامن عشر ،

فمارلو « واحد من أكثر الشباب فى العالم خجلا وانزواء » وصار صورة بارعة للدور الذى سيؤديه ، أما (هاردكاستل Hardcastle) فسيد ريفى جاف ، ولكنه رقيق القلب ، فيه حيوية وطرافة ، أما (مس هاردكاستل) فهى بطلة لن يخجل منها حتى (ماريفو) فى دقته ورقته ، وكذلك (تونى لمبكن Tony Lumpkin) فهو توأم للمهرجين فى مسرحيات شكسبير ، وقد وجد المؤلف أنه من العسير عليه أن يحتفظ ببقاء الخطأ الرئيسى فى المسرحية مصدقا ، (ذلك الخطأ الذى ينشأ عن دخول مارلو منزل هاردكاستل معتقداً أنه فندق)، ولكن الشخصيات تحتفظ باهتمامنا حيا فى الموضوع . ولم يهتم (جولدسمث) ـ ولا (شكسبير) من قبل ـ بمطابقة الحركة للواقع ، وإنما اهتم أكثر من ذلك بتصوير المناظر الفكاهية ، وإحياء الجو النفسى .

وجد (جولد سمث) عالمه الروحى فى ملاهى عهد إليزابيث الرومانسية ، أما (شريدان) فقد عاش بروحه مع أصحاب التندر الذين أحاطوا بشارل الثانى ، وكان هدفه إحياء الملهاة السلوكية . وكان شريدان فى نفس الوقت انتهازياً ، ومديرا لمسرح ، وكان معارضاً للمسرح العاطفى المرفه أساساً ، ومع هذا فقد لون المناظر التى صورها لأجل الضحك أصلا بألوان خفيفة عاطفية ، ولكن سرعان ما تخلى عن هذه المحاولة ، ليقلد إثريدجEtherege وكونجريف Congreve .

وباكورة مؤلفاته المسرحية هى : (المتنافسون ١٧٧٥ The Rivals) ، وقد أفصح فيها عما انتوى . وبطل المسرحية هو (كابتن أبسليوت Captain Absolute) ، وهو نبيل شاب متندر ، وبطلتها هى (ليديا لانجوش Lydia Languish) الجميلة ، وقد جعلتها الكتب التى استعارتها من مكتبة الإعارة متكلفة عاطفية سخيفة فى رقتها ، وقد زاد تعقيد الموضوع ما ادعته (مسز مالابروب mrs Malaprop) تلك الشخصية التى

لا تبارى ، وتلك العواطف النارية التى تعتمل فى نفس (سيرلوشيوس أوتريجر Sir Lucius Otrigger) وما وقع فيه (بوب أيكرز Bob Acres) ـ السليم النية ـ من أخطاء ، وقد أدت كل التطورات باستسلام ليديا للواقع ، ولاشك أننا هنا بمنأى عن تلك الإباحية المتشائمة التى ظهرت عند كتاب المسرح فى عهد عودة الملكية ، وإن قارنا بين نفر منهم وبين (شريدان) فأقرب إلى (فانبره وفاركوهار) ، حيث تحول مجال الملهاة السلوكية فى كتابته إلى صور صيغت بسهولة صياغة عاطفية مرفهة ، أو نبيلة متكلفة ، ودين مؤلف مسرحية (المتنافسون) دين واضح لمؤلف مسرحية (رجل عصرى) ، ذلك الكاتب الذى خلا من الحياء .

وأردف هذه المحاولة الأولى بمسرحية (مدرسة الفضائح ١٧٧٧ The School For Scandal) فهى تحفة فى بنائها المسرحى . ومع أن موضوعها الأساسى يصور الطريقة التى أعد شريدان نفسه بها للإستسلام للذوق العاطفى المرفه الذى عاصره ، إلا أن روح التندر قد انسجمت فيها انسجاماً يثير الإعجاب ، وقد صور شريدان فيها ما صوره كثير من معاصريه من الكتاب ، وهو شخصية بطل مذنب ارتكب ذنوباً كثيرة ، بل لطخته الآثام؛ ولكنه يبدو فى النهاية وفياً فى عاطفته جديراً بالثناء أما بطلها فهو نبيل شاب يدعى (شارلز سيرفيس Charles Surface) ؛ الذى يناقض أخاه المنافق (جوزيف Joseph) ؛ وقد أحب شارلز (ماريا Maria) القاصرة الثرية التى يقوم (سير بيتر تيزل Sir Peter Teazle) وصيا عليها . وتقدم جوزيف إلى ماريا ليخطبها ، ولكنه طارد (ليدى تيزل) زوجة سير بيتر ، وتطورت المسرحية ، ودخل فيها عنصر خارجى هو (سير أوليفر سيرفيس Sir Oliver Surface) . فهو عم الأخوين ، وبواسطته وضحت

نواحي النبل فى (شارلز) ، والنفاق فى (جوزيف) ، وتلمس ليدى تيزل مدى ما أوشكت أن تتردى فيه من أخطار .

ومسرحية (مدرسة الفضائح) ليست بحاجة إلى مزيد من التحليل ، ومع هذا فهى جديرة به ، إذ من النادر أن صور كاتب من كتاب الملهاة مثل موضوعها المركب ، أو أبدى ما أبداه من مهارة رائعة .

وقد قوبلت مسرحيتا (المتنافسون) والمسرحية التى تلتها بترحاب من المسرح المعاصر ، ولكن شريدان كان شخصية سهلة الطباع ، ولابد أنه أدرك أن المسرحيتين نالتا التقدير ، لا لما بينهما وبين العصر من صلة ، وإنما حدث ذلك رغم اتجاهات العصر ، ونتج عن ذلك أنه لم يكتب بعد ذلك على هذه الطريقة ؛ وأتت مسرحية (الناقد ، أو تجربة مأساة The Critic, or a Tragedy Rehearsed قطعة رائعة ساخرة فى تصويرها للترهات الكثيرة التى سادت المسرح المعاصر لها ، وليس بينها وبين المسرحيتين السابقتين من صلة سوى إحداث الضحك ، أما مسرحية (يوم القديس باتريك . أو الملازم المتحايل ١٧٧٥ Saint Patricks Day, or The Scheming Lieu-tenant) فقد أتت قطعة هزيلة ، وأتت مسرحية (الدوينا ١٧٧٥ The Duenna) محتوية على بعض المناظر الحية ، ولكنها لا تمتاز ببراعة فائقة ، وأما مسرحية (رحلة إلى سكاربره ١٧٧٧ A Trip to Scarborough) فليست سوى نسخة ملونة بألوان النبل المصطنع لمسرحية (النكسة The Re-lapse) التى ألفها (فانبره) .

ولم يكن العصر فى الواقع محتاجا إلى ملهاة التندر ، ولا إلى ملهاة الطباع ـ وقد أدرك شريدان ذلك ـ وإنما أراد نفر من المؤلفين فى ذلك العصر إغراء الجمهور بالإقبال على نوع قوى من العاطفة المرفهة تصحبها مناظر صبت فى

قوالب أخرى فكتب (آرثر مرفى Arthur Murphy) مسرحيته (السبيل إلى الإبقاء عليه ١٧٦٠ The Way to Keep Him) وكتب (جورج كولمان الأكبر George Colman the Wife) مسرحية طريفة هى (زوجة غيور Jealous Wife ١٧٦١) وقد اتصل الكاتب الثانى (بدافيد جاركDavid Garrick) الكاتب والممثل المسرحى ، حين كتب مسرحيته (زواج سرى Clandestine Marriaga ١٧٦٦) وهى من أجود هذه الملاهى المختلطة .

ونذكر فى معرض هذه المؤلفات ملهاة أمريكية عن السلوك العاطفى المرفه لم تخل من طرافة ، هى مسرحية (الموازنة ١٧٨٧ The Contrast) التى ألفها (رويال تيلر Royall Tyler) وهى أول مسرحية جديرة بالاهتمام الحقيقى وراء المحيط الأطلسى . وظل نفر آخر من كتاب هذه الفترة يكتب مسرحيات هزلية قصيرة إبقاء على الضحك فى المسرح ، وكان أكثر هؤلاء نجاحا (صمويل فوت Samuel Foote) ، ولكن هذه المحاولات كلها كانت بلا فائدة ، فقد نصب الناس فى نهاية القرن (جورج كولمان الأصغر George Colman the younger) خلفاً لشريدان ، ومن المؤسف أن هذا المؤلف المكثار هدف إلى تطوير اتجاهات خدمت (الميلودراما) أكثر مما دعمت القدرة على التندر فيما بعد .

وما أشبه قصة بومارشيه (بيير أوغسطين كارونBeaumarchais Pierre Augustin Caron) فى فرنسا بهذه القصة تقريباً ، فقد كان شخصية منفردة ، ولم يكن له خلفاء فى فنه ، شأنه فى ذلك شأن جولدسمث وشريدان ، وشابه شريدان فى مسرحية (يوجينى ١٧٦٧ Eugenie) التى كانت الصلة بينها وبين المسرحية العاطفية المرفهة قلقة ، وفى إحساسه الطليق بالمرح ، وموهبته المسرحية الصادقة .

وسيذكر اسمه ما ذكرت الملهاة ، بفضل مسرحيته (حلاق أشبيلية Le Barbier de Seville ١٧٧٥) و (زواج فيجارو ١٧٨٤ Le mariage de Figaro) ، وموضوع المسرحية الأولى بسيط ، فقد أراد (بارتولو) الكهل أن يتزوج قاصرا تحت وصايته ، تدعى (روزين Rosine) ، التى تهوى بدورها نبيلا يدعى (لندورو Lindoro) ، وهو فى الواقع (كونت المافيفا Count Almaviva) . ويظهر (حلاق أشبيلية) الذى يمد يد المساعدة للفتى والفتاة ، وتطور الموضوع نتيجة لما رسم من خطط ، هذا من ناحية ، ونتيجة للخطط التى تسلل لها (المافيفا) إلى منزل (بارتولو) . فالجوهر فى هذه المسرحية هو جوهر ملهاة الدسائس ، ويشبه تطور حوادثها مئات القطع المماثلة ، بل ربما لم تتفوق لولا أمران : أولهما : إن بومارشيه كان صاحب قلم رقيق ، واستعصى حواره على الترجمة ، كحوار موليير ، وقد بعث الحياة فى مناظر الموضوع ، ولولا ذلك لبدت متكلفة مملة . والأمر الثانى يتصل بشخصية فيجارو ، فلم يكن الحلاق وصيفا عادياً ، وإنما كان أحد أفراد العامة ، أرسل بومارشيه على لسانه آراء سليمة الإدراك تعلق على سلوك النبلاء ، مما جعل لمسرحية (حلاق أشبيلية) معنى ثورياً تقريبا فى صور متغيرة سرعان ما قلبت المجتمع الفرنسى رأساً على عقب .

وقد بدت هاتان الميزتان فى (زواج فيجارو) ، ومن الواضح أنها كتبت بعد نجاح المسرحية الأولى للإستفادة من نجاحها ، ومن الواضح ـ أيضا ـ أنها زخرت بالمزيد من المرارة الاجتماعية . وقد صور فيها (الكونت) وصاحبته (روزين) بعد أعوام من زواجهما ، وقد سلك كل منهما طريقا يخالف طريق صاحبه ، وتأهب فيجارو ، خادم الكونت ، للزواج من الخادمة (سوزان Suzanne) ، وطلبت (المافيفا) أن تصبح (سوزان Suzanne) خليلة له أولا مقابل ما قدم له من خدمات من قبل ،

وحينما يرده خائباً ، يسعى سعيا ماكراً ليدفع فيجارو للزواج من (مرسلين Marceline) التى تقدمت بها السن ، وتعذب فيجارو المسكين أكثر من هذا ، حين أفلحت (الكونتيسة) فى إغراء سوزان على تلبية وعد الوصال بالكونت ، دون علم فيجارو ، وقد اعتزمت الكونتيسة أن تقابله بدلا منها ، لتهيىء فرصة للصلح ، ولا يرفرف علم السلام مرة أخرى إلا حين يكشف القناع عن وجه الكونت ، ويكتشف أن مارسلين فى الحقيقة أم فيجارو .

ونصيب الضحك فى هذه المسرحية نصيب كبير ، وكذلك نصيب الأصداء القاتمة ، ويتسع المجال لفيجارو ، فيرسل ملاحظاته اللاذعة عن زهو النبلاء وتفاهتهم واستبدادهم ، فيصير أمام العامة رمزاً صادقاً قوياً لبطولتهم ، ولاشك أنه لم يقنع من الجمهور بالضحك ، وانما طلب منهم التجاوب مع مشاعره ؛ وقد يعتبر (بومارشيه) سليلا لموليير بجدارة حقة ، ولكن هاتين المسرحيتين تدلان بجلاء على أنهما كتبتا بروح لم تعهدها الملهاة السلوكية من قبل ، ورددت آخر عبارات تفوه بها حلاق أشبيليه :

كم أتوق إلى الضحك من كل شىء حتى لا أضطر للبكاءJe me (presse de rire de fout de peur d'etre obliger d'en pleurer والحقيقة أن بومارشيه انغمس فى الاتجاه العاطفى المرفه رغم كل ضحكه ؛ وأتت مسرحيته الأولى (يوجينى) وشخصياتها الإنجليزية المميزات رزينة التأليف ، بينما أتت مسرحية (الصديقان ١٧٧٠ Les deux amis) بورجوازية الروح ، وهكذا صور بومارشيه اتجاهين مختلفين مصطرعين فى نفسه ، فكان وسيلة انتقال فذة بين القديم والحديث .

الفصل الثالث
موجة العاطفة الرخيصة

نشر بومارشيه « مقالات عن الفن المسرحى الجاد » مرفقا بمسرحيته «يوجينى» ، وقد أقر فيها بجلاء أسس الاتجاه العاطفى المرفه ، وقد أبدى ملاحظة ذكرت أن بعض الناس خالف اتجاه الجمهور العام إلى المسرحية الجادة ، وأجاب أولا : « بأن الجمهور يجب أن يهيمن على ما يقدمه له المسرح، وثانيا أنه لا يوافق على الاستشهاد بالنماذج القديمة ، وثالثا أن إمتاع الجمهور أمر مسموح به ، وكذلك استدر دموعه فى المواقف التى يحدث فيها مثل هذا الأمر لكل أفراد الجمهور فى الحياة اليومية المألوفة » . وأعتبر المآسى القديمة همجية ، أما شخصيات البطولة فى المسرحية فلا تستميل القلوب إلا نادرا ، فالأمير أجنبى ، وتطرب نفوسنا بتأمل ما بين المرء والمرء من علاقة ، ثم تساءل :

« ماذا يستهوينى ، وأنا فرد من الشعب ، يعيش فى دولة ملكية فى القرن الثامن عشر ، بالإطلاع على ثورات أثينا أو روما ؟ ماذا يعنينى من موت طاغية فى شبه جزيرة بلوبونيز ؟ أو تقديم أميرة صبية فى (أوليس) قربانا ؟ ليس فى ذلك ما يهم بالنسبة إلىّ ، ولا يصور أخلاقا تنطبق على حاجاتى ، فما هى الأخلاق ؟ إنها نتيجة مثمرة ، وتطبيق فردى لاستنتاجات عقلية

معينة استرعاها موقف واقعى ما هو الاهتمام ؟ إنه إحساس لا إيرادى يكيف الحادثة تبعا لأهدافنا ، ويضعنا مكان الفرد الذى يعانى ، ويتركنا فى مثل هذا الموقف بعض الوقت » .

أسس المسرحية العاطفية المرفهة

وقد وضعت عبارات (بومارشيه) أساسين رئيسيين تقوم عليهما المسرحية الجادة وضعا حادا : أولهما هو الوفاء للحقيقة ، وثانيهما الدعوة للأخلاق والتهذيب . ولكن العبارتين نسبيتان ، والنتيجة أن كثيراً مما بدا حقيقة للقرن الثامن عشر يبدو لنا اليوم شديد التكلف ، أما معظم ما أعتبره العصر فلسفيا عميقا ، فيبدو لنا اليوم ضحلا تافها : وعلى الرغم من تحديد أهداف كتاب المسرح ، لم تعط المسرحية الجادة الفلسفية فى القرن الثامن عشر إلا ثمارا قليلة ، أو لم تعط ثمارا على الإطلاق ، ومعظم ذلك كان سخيفا مثيرا للضحك ؛ أما عبارة (عاطفى مرفه) ، التى نطلقها اليوم على هذا النوع من المسرحية فتشير إلى ما نشعر به نحو ما يزحم مناظرها من ترهات وآراء ناقصة .

وقد بدأت موجة العاطفة المرفهة فى انجلترا ، وسرعان ما اعتنقها الكتاب المسرحيون فى أوروبا ، فاكتسبت صورة ثابتة . وشن (ستيلSteele) هجوما على المبارزة فى أوائل القرن ، واهتم بالانسجام العائلى ، مما أشار إلى تناول العيوب الاجتماعية بالجد ، وعرضت عدة ملاه من قبل مناظر تحرك العاطفة ، قبل أن يشعر الناس بوجود الصور المسرحية الجديدة بزمن طويل ، وهكذا كثر ظهور الأدوار الفنية ، والمشاعر العاطفية . وفى سنة ١٧٤٠ رحب الجمهور برواية (باميلا) العاطفية المرفهة التى كتبها (صمويل ريتشاردسن)، ثم أردفها الكاتب بعد سنوات قليلة برواية (كلاريسا)

١٧٤٧ ـ ١٧٤٨) ومنذ ذلك الحين أخذ المسرح مادته من معين القصص الروائى بسخاء .

ويجب أن نقرر آسفين أنه لم توجد مسرحية واحدة جديرة بالنقد الجدى فى القرن الثامن عشر نهجت هذا المنهج ، فقد تناول هذا الموضوع مؤلف عقب الآخر ، وفشلوا جميعاً فشلا ذريعا ، وقد ذاعت شهرة كتاب مثل (هيوكلى Hugk Kelly) و (ريتشارد كمبرلاند Richard Cumberland) بمؤلفات مثل (الرقة الكاذبة ١٧٦٨ False Delicacy) و (الهندى الغربى The West Indian ١٧٧١) ثم ظهر (توماس هولكروفت-Thomas Hol croft) فى مسرحية (الطريق إلى الدمار ١٧٩٣ The Road to Ruin) ، ثم ظهرت (مسز إليزابيث أنشبولد mrs Elizabeth Inchbald) فكتبت مثلا (هكذا الأمور ١٧٨٧ Such things are) . وحورت مسرحية عن (كوتزيبو Cotzebue) وسمتها (مواثيق العاشقين ١٧٩٨Lover's Vows)، وقد صور كل من هؤلاء المؤلفين خصائصه الشخصية حين صور المناظر والشخصيات ، ولكن أسلوبها كان واحداً ، وهدف كل كاتب من كتابها نحو الواقعية ، وقد فشل مع هذا فى تحقيق غايته فشلا ذريعا ، ولكن كلا منهم اهتم بما يعظ به ، ورسم اتجاه الحوادث ليسجل آراءه الأخلاقية ، ومزج كل منهم المناظر المضحكة بالمناظر الجادة ، ولو بدا أنه سر أكثر من هذا لو أبكت ملهاته الجمهور ، ولم ينفجر ضاحكا طربا لها ، ولنضرب مثلا واحداً ـ ومثل واحد كاف ـ من منظر من مسرحية (مسز إتشبولد) (لكل أمرى هفوة ١٧٩٣ Everyone has his fault) فقد عادت (الليدى إليانور Eleanor) إلى دار أبيها (لورد نورلاند Norland) تطلب منه الصفح من قبل زوجها ، وعاش ابنها الصغير فى هذا المنزل ، وكان جده قد تبناه منذ طفولته :

[تسير الأم وراء الخادم ، وينتقل إدوارد بخفة وراءها ، حتى إذا دنت من الباب ، جذب رداءها برفق ، فالتفتت إليه وتطلعت :

إدوارد : هل أعلن قدومك أيتها السيدة ؟

ليدى إليانور : أرجوك أن تخبرنى من أنت أيها السيد الصغير ، هل أنت من تبناه لورد نورلاند ؟

إدوارد : أظن ذلك يا سيدتى ، ولو أنه لم يخبرنى بعد بالأمر .

ليدى إليانور : إننى أشكرك على ما تكرمت به ، ولكن قضيتى خطيرة الأثر ، ويفوق خطرها ما يمكنك احتماله .

إدوارد : إننى أعلم ما هى قضيتك يا سيدتى ؛ إذ أننى كنت مع سيدى اللورد حينما نقل إليه هاموند (Hammond) رسالتك ، وقد اشتد حزنى لأجلك ، وخرجت عمدا لرؤيتك ، ولعل أؤدى لك خدمة دون أن أخبر مولاى اللورد ، هذا إذا توفرت لى الجرأة .

ليدى إليانور : أى خدمة تستطيع القيام بها .

إدوارد : ولكن أفتقد الجرأة ، كلا ، لا تسأليني .

ليدى إليانور : لن أفعل ، ولكنك أثرت فضولى ، ومن القسوة أن تسبب لى ألما آخر ، سيما وأن فكرى مضطرب .

إدوارد : إننى واثق بأننى لن أزيد حزنك مهما كان الأمر ، ولكنى أسألك ألا تبوحى بما سأقول ، فقد سمعت محامى سيدى اللورد يقول منذ برهة قصيرة ـ وكما قال ـ : إنه لن يتمكن من تذكر

الشخص الذى ارتكب الذنب الذى دفعنى للمجىء مرة أخرى ، انصرف الرجل الذى أدلى بهذه المعلومات ، لذا لا يوجد دليل ما على أنه ارتكب هذا الأمر ، وإنما يوجد دفتر للجيب خاص بمولاى اللورد ، وقد نسى أن يعطيه مع المذكرات والنقود لخادمه لإعادتها ، وقد عثر عليه معه فى منزلك وسوف يؤكد لورد نورلاند أنه ملك له . ولعلى لم أخطىء فيما فعلت ؛ فهذا هو الدفتر بعينه (ويتناول دفترا من جيبه) لقد سحبته من فوق منضدة مولاى اللورد ، وربما ارتكبت بذلك خطأ ، ولكنى متأكد من أنك تريدين أخذه .

ليدى إليانور : إن ذلك ينقذ حياتى ، وحياة زوجى ، وحياة أبنائى .

إدوارد : (وهو يرتعش) : ولكن ماذا يحل بى ؟

ليدى إليانور : إن القدر لا يعاقب على عمل إلا إذا كان عن قصد ، ، وسوف يرعاك ؛ لأنك أنقذتنى ، أنقذت من ضلت فى لحظة طائشة !

إدوارد : إننى لم أرتكب عملا أغضب سيدى اللورد طول حياتى ، وإنى لفى أشد الخوف منه ، وما كان يجب أن أشعر بهذا ، ولكنى لن أردك خائبة ، فهاك الدفتر (يعطيها الدفتر) ولكن ترحمى علىّ لو علم مولاى اللورد بالأمر .

ليدى إليانور : لو نبذك بسبب ما فعلت ، فسوف ينغص ذلك علىّ كل لحظة من حياتى .

إدوارد : لا تزعجى نفسك بهذا الأمر ، ويخيل إلىّ أنه يحبنى كثيراً ، ولن يقصينى عنه تماماً .

ليدى إليانور : أيحبك حقاً ؟

إدوارد : أظن ذلك ، وكثيراً ما يقربنى من صدره بشوق تعجزين عن تصوره ونحن وحدنا ، ولما كانت مربيتى المسكينة تحتضر ، نادتنى إلى فراشها ، وقالت لى ـ وأرجوك كتمان هذا السر ـ : إننى حفيده .

ليدى إليانور : أنت حفيده ، وأنا أدرك هذا ، وأحس أنك هكذا ، إذ أحس بأننى أمك [تعانقه] .

هكذا توخت المسرحية العاطفية المرفهة تصوير الحقيقة .

وكانت فى أغلب أحوالها مسرحية جادة ، أو ملهاة تستدر الدموع ، ثم بدأت محاولات قليلة أوفر جرأة فى ذلك العصر ؛ لتحل محل المأساة القديمة ذات التقاليد الملكية ، وهى المأساة ذات الأبعاد البورجوازية ، ويبرز فى هذا الميدان (جورج ليللو George Lillo) فى مسرحية متوسطة الجودة ـ ولكنها كانت مسرحيةإنقلابية بعيدة الأثر ـ عنوانها (تاجر لندن ، أو تاريخ جورج بارنويل ١٧٣١ . The London Merchant, or the history of) (George Barnwell) وقد أجريت فى عصر شكسبير من قبل مناظر مفجعة تصور الطبقة الوسطى ، جر النسيان ذيوله عليها منذ مدة طويلة ، لذا كانت مسرحية (ليللو) مفاجأة وصدمة للمعاصرين له ، وقد طربوا لما وجدوا البطل فى صورة صبى عادى بلندن ، واكتشفوا عاطفة مفجعة فى قصة كئيبة تقوم على علاقته الآثمة بعاهرة ، وكيف تردى فى الهاوية بالتدريج ، وفى آخر الأمر قتل عمه الذى كان له دائما نعم الراعى والصديق . ويمثل اتجاه هذه المسرحية ذلك المنظر الذى لقى فيه عمه الموت، والوقت ليل ، والطريق موحش .

العم : لو كنت من الذين يؤمنون بالخرافات ، ، لفزعت من خطر خفى لا يرى ، أو من موت قريب يجثم على أنفاسى حزن ثقيل ، وتملأ خيالى الأشباح الشاحبة والقبور والظلمة والجثث التى بدلها الموت ، ساعة يجتذب الوجه الشاحب الطويل كل عين دامعة ، ويملأ النفوس المتأملة بالحزن والخوف والرحمة والكآبة معاً ، وسوف أستمر فى هذا التفكير ، فالعاقل يعد نفسه للموت إذا ألف عقله التفكير فيه ، وحينما تدنو الصورة من المرآة ، وينظر الأحياء فيرون فى الموتى مستقبلا لنفوسهم ، أليست نهاية كل عاطفة ورغبة ملحة ، أو إصابة بمرض تنتهى عند هذه الصورة ؟ إن العقل يقف عن الحركة ، وتزحف الدماء فى العروق بطيئة متجمدة مثلجة ، ثم تقف مكانها وتسكن ، وتمسك عن الحركة ، كذلك الموضوع الخطير الذى يشغل بالنا ، وكأننا الآن مالابد أن نكون بعد ذلك ، حتى يوقظ الفضول الروح ، ويدفعها إلى البحث . [يدخل جورج بارنويل من بعيد] أيها الموت ، أيتها القوة الخفية الغريبة ، التى تلوح كل يوم ، ولا يدرك إلا الموتى ـ الذين لا يتكلمون ـ ما أنت ، إن عقل الإنسان يدور حول الفلك الأرضى العريض فى خاطرة ، وينزل إلى مركزها ويرتفع فوق أفلاكها ويعتقد أنه يرى عوالم غريبة ؛ أو يتوهم ذلك ، ولكنه يعجز عن حجبك وعيوبك ! ويضل طريقه ، ويضرب فى ظلمة مخيفة ، ثم يعود مغلوباً على أمره وقد زاد شكه عن ذى قبل ، وليس له إيمان بشىء ، وإنما ضاع مجهوده هباء .

[فى هذا الأثناء يخرج بارنويل مسدسه أحيانا ! ويرده مرة أخرى ، ثم يقذف به أخيراً ، ويسل سيفه]

بارنويل : ما هذا ؟ محال :

العم : رجل قريب منى مسلح مقنع ؟

بارنويل : كلا . لا مهرب لك [يسل خنجرا من صدره ويطعن]

العم : آه ! لقد قتلت ، أيها الإله الرحيم ، استمع لدعاء خادمك المحتضر، واشمل ابن أخى الأعز ، واصفح عن قاتلى ، وارفع روحى المدبرة إلى نعمتك الأبدية .

[ينزع بارنويل لثامه ، ويجرى نحوه ، ويركع بجانبه ، ويرفعه ويحنو عليه]

القاموس الفكرى للعلوم والفنون والصناعات-Encyclopedie ou Dic tionnaire raisonné des Sciences,des Arts et des metiers وهو كتاب واسع وقع فى مجلدات عديدة ، فى العقد الثالث من القرن ، وقد قدر لهذا المؤلف أن يؤثر تأثيراً هائلا فى نمو الفكر الفلسفى الذى أدى فى النهاية إلى الثورة ؛ وتأثرت مسرحية (الإبن الطبيعى Le fils naturel) ، ومسرحية (رب الأسرة ١٧٥٨ Le Pére de Famille) التى صاحبتها بالروح التى كتبت بها دائرة المعارف ، وكان رائدها فى الكتابة هدف تعليمى ، وهو التهذيب عن طريق تحريك عواطف الجمهور ، وقد تلونت الدرامة الفرنسية كلها بطابع (ديدرو) بل تأثر بها المسرح الإيطالى (ثياتر إتاليان) ، ثم ظهر فى الوجود نوع جديد من الأوبرا المضحكة العاطفية المرفهة ، وظهرت مسرحية تلو أخرى مرتكزة على توضيح الحقائق الأخلاقية ، وتلون الوعظ فيها من خطب دينية تناولت تصوير الفضائل الطبيعية ، وآثام الحضارة ، واستدرت دموع الرحمة على المضطهد والمظلوم ، ورفعت قدر تاجر الطبقة الوسطى ، الذى صار جديراً بأعظم الإعجاب . ثم ظهر كاتب آخر فى هذا المضمار ، ولسوء الحظ أنهم جميعاً سجلوا قطعاً لا تمتاز امتيازاً ذاتياً كبيراً ، ولكنها راجت كثيراً بين المعاصرين . ومن خير هؤلاء الكتاب (ميشيل جان

سدين Michel jean Sedaine) الذى ألف مسرحية (متفلسف ولا يدرى ١٧٦٥ Le philosophe Sans le savoir) وهى مسرحية انتمت اتجاهاتها الأخلاقية لمثاليات التجار ، وهدفت إلى مهاجمة المبارزات ، وألف مسرحية موسيقية هى (الهارب ١٧٦٩ Le deserteur) ومن المسرحيات الهامة فى زمانها مسرحية (لويس سباستيان مرسى Louis Sebastian Mercier) وعنوانها (جنفال ، أو برنفلت الفرنسى . طبعت عام ١٧٦٩ ,Jenneval ou Le Barnevelt franscais) ومسرحية (القاضى ١٧٤٤ Le juge) .

وقد وضع (مرسييه) رسالة عنوانها (مقال عن الفن المسرحى ١٧٧٣ -Es saius L'art dramatique) وتذكرنا هذه الحقيقة بما بين العرض الناقد والمحاولة الابتداعية فى فرنسا فى هذه السنوات من صلة وثيقة ، وقد ذكرنا مقال بومارشيه من قبل ، ونضيف إلى ما كتبه وما كتبه مرسييه رسالة هامة كتبها (ديدرو) عام ١٧٥٨ عن (الشعر المسرحى ، إلى السيد جريمDe la poesie dramatique, a Monsieur Grimm) ، ويعيدنا ذكر جريم سريعاً لنتابع الحديث فى نقد الصورة الجديدة فى البلاد الجرمانية أيضاً ، فسرعان ما انتقلت الشعلة إلى تلك البلاد من انجلترا عبر فرنسا .

وقد هدفت مقالة (ديدرو) إلى محاولة صياغة تبرير فلسفى « للملهاة الجادة التى تتخذ تحليل الفضيلة وواجبات الإنسان هدفا لها » . وقد اكتشف البذور الأولى - على الأقل - للإتجاه المسرحى الرصين فى ملاهى (تيرنس) بحماس شديد ، وقد أخذ عليها أنها لا تكاد تحث على الضحك ، وإنما صورت « مناظر مؤثرة تعتمد على الحوادث ، لها طابع طبيعى يتلاءم مع اتجاهات العصر » . ولعل أعظم وثائق النقد فى ذلك العصر مجموعة المناقشات التى عرضها (كارل وهلم راملر Carl Wilhelm Ramler) فى الطبعة الرابعة عام ١٧٧٤ ، فترجم مؤلفاً ألفه (القس شارل باتيهCharles

Batteux) الذى نشر أصله سنة ١٧٥٠ ، وأصر راملر على أن المسرحية البرجوازية تتفق مع أذواق الطبقة الوسطى من الجمهور ، وأنها استطاعت بسهولة أن توجه عطف هذه الجماهير نحو الشخصيات ، فهى قد تناولت الحوادث العادية ، ولم تتناول مؤامرات البلاط البعيدة ، ومن اليسير على المؤلفين أن يصوروا الشخصيات المألوفة ، وعلى المؤلفين أن يجدوا هذه الشخصيات صالحة للمحاورة ، ولكن اهتمامها ينصب على القيم النفعية ولا ينصب على القيم الجمالية ، وقد خلط الكتاب فى ذلك العصر دائماً بين ما يسمى (التنظيم المسرحى Pattern) والتنظيم الواقعى نفسه .

ولكن سرعان ما تلقت الحركة الواقعية المبتدئة لطمة قاسية ، ولم تكن اللطمة لمحاولة إعادة الملهاة الضاحكة إلى مكانتها ، وإنما لقوة كمنت فيها الاتجاهات العاطفية المرفهة ، فوجهت المناظر الدافعة اتجاها جديدا . وقد فشل (شريدان) و(جولدسمث) فى تحويل اتجاه المسرح فى انجلترا ، وكذلك اختلط مسرح (جولدونى) فى إيطاليا بالجد الأخلاقى ، أما أتباعه (مثل فرانسسكو البرجاتى كاباشيلى Francesco Albergati Capacilli) صاحب العرض الكوميدى (الثرثار الضار ١٧٨٥-Il Ciarlatore Maldi-cente) و (سيميون أنطونيو سوجرافى Simeone Antonio Sografi) الذى صور عالم ما وراء المسرح تصويرا حيا فى مسرحية (التقاليد المسرحيةLe Conuenieuze Teatrali) ، فلم يستطيعوا الوقوف فى طريق الاتجاه العاطفى المرفه التى هبت ريحه فى كل مكان . وقد ظهرت مسرحية (المخبر ١٧٩٩ Il Delatore) المحركة للعواطف ، والتى نشرت بعد مسرحية (الثرثار الضار) ، وقد وضعها (كاميللو فديريتشىCamillo Federici) ، ووقف أمامنا فيها نوع من النبلاء الخونة ، ليحل محل النميمة الاجتماعية . وقد بين موضوع هذه المسرحية مدى ما وصل إليه مؤلف فى تصوير المواقف

المدرة للدموع ، فصور عجوزا فقيرة ، هى (تيودورا بناماتى Teodora Benamati) ، التى هاجمها المرض ، وبحث أبناؤها (بيترو Pietro) و(لورنزو Lorenzo) يائسين عن مال للإنفاق عليها ، ثم سنحت الفرصة فجأة ، فقد قتل رجل ، وأعلن عن مكافأة لمن يدلى بمعلومات عن قاتله ، وعندئذ أتهم بيترو أخاه بالجريمة ، واندفع إلى المنزل ومعه الجائزة ، ثم اندفع عائدا إلى السجن ، وطلب بأن يحل محل لورنزو ، ولا ينقذ الشابين النبيلين فى عاطفتهما من الجزاء القاسى إلا اكتشاف أمر المجرم الحقيقى . وقد صور هذا الاتجاه فى الملهاة فى ذلك العصر فى مسرحية ذات موضوع يشبه موضوع المسرحية السابقة ، وعنوانه (سيدة ذات روح La Dama di spirito) التى وضعها (فرانسسكو سرلون Francesco Cerlone) وقصت قصة (بياتريس Beatrice) التى أحبت (دون لويجى Don Luigi) ، وانفصلت عنه لأنه قتل أباها فى مبارزة ، ثم أصابها الحزن الشديد ، ثم أنقذتها العودة السعيدة لحبيبها من مخالب دوق شرير (يسمى أوريون Orione) ولكنا نجده قد ارتبط بالزواج من أرملة ثرية ، ولا تقبل عليها السعادة إلا فى الخاتمة ، كما حدث فى مسرحية (فدريكى Federici) باكتشاف غير متوقع ، وظهر زوج الأرملة فجأة ، وكان الجميع قد اعتقدوا أنه توفى .

وكذلك فى إسبانيا ، أخرج (جاسبار ملكوردى جوفلانوس Jaspar Melckor de Jovellanos) مسرحية (المجرم الأمين . طبعت ١٧٨٧ وكتبت سنة ١٧٧٤) ، ويدل عنوانها على ما تضمنته ، فهى قصة مظلمة تدور حول التضحية بالنفس ، ووخز الضمير ، وتعبر عن آراء تخص الشرف الإنسانى . واكتنف مثل هذا المجال مسرحيات (موراتين الأصغر Moratin the younger) أو (لياندرذو فرناندى موراتين Leandro Fernandez Moratin) مثل مسرحية (العجوز والخادم ١٧٩٠ El Vie-

التى لم تخل من طرافة ، ومثل مسرحية (نعم تقولها الأنثى joyla nina) دائما ١٨٠٦ El si de las ninas) . وكان هذا الكاتب قد أخفى قدراً كبيراً من العواطف المرفهة وراء قناع الضحك ، بل كان قادراً على تأليف مسرحيات ساخرة مسلية ، مثل (المسرحية الجديدة ، أو المقهى ١٧٩٢ La Comedia nuva,Oel Café) . أما فى ألمانيا فقد ظهرت مسرحيات مملة خلو من الخيال ، مع ما بها من قيم أخلاقية ، مثل مسرحية (أوتوفون جيمنجن Otto Von Gemmingen) (رب الأسرة الألمانى ١٧٨٢ Der deutche Hausuater) ، وتطورت بفضل لسنج (Lessing) و(شيللر Schiller) ، وتعددت رسوم الإنتاج العاطفى المرفه الذى نشأ فى دور التمثيل الأوروبية الأخرى بمراحل .

ويعود بنا ذكر (شيللر) إلى هذه الحقيقة ، فالواقع أن العاطفى المرفه ابتلعته قوة تفوقه ، فقد وجدت بذور الحركة الرومانسية فى الخصائص السابقة التى امتازت بها الملهاة الجادة والمأساة البورجوازية ، وعندما بعثت الإحساسات الرومانسية القوية فى أواخر القرن من جديد ، كان اتجاه التهذيب العاطفى المرفه قد اتخذ مسالك جديدة بسرعة ، وعادت المسرحيات التاريخية إلى دور التمثيل ، وفسرت تفسيراً مضحكا ، وحلت مناظر الأديرة القديمة ، ومناظر القاعات الموحشة فى القلاع الوسيطة محل مناظر الحياة الداخلية للأسرة ، وهكذا تحولت ملهاة العاطفة المرفهة إلى طراز الميلودرامة (Melodrama) .

الجزء السابع

المسرح الرومانسى

المسرح الرومانسى

ترجع الطلائع الأولى للحركة الرومانسية إلى القرن الثامن عشر ، ففى ذلك القرن اتخذت صورة محاولة متنوعة الاتجاه للإستقلال عن الأسلوب الكلاسى الذى بدا وكأنه قد أنهك قواه مؤقتا ، وعجز فلم يصبح مصدر الإلهام الذى يوحى بخلق أعمال جديدة ذات فن حيوى نابض .

إن المذهب الكلاسى يتضمن محاولة رسم ما هو نموذجى ومثالى ، وإبراز الحقيقة بإيضاح الخصائص التى اشتركت فيها الأشياء المتشابهة فى طبيعتها ، وقد مال الفنان الكلاسى ـ ما وسعه ذلك ـ إلى تجنب التفصيل ، وهو يرتاب فى الخيالى ، ويرمى إلى تبسيط الأشياء . وقد أنتجت الروح الكلاسية فى أعلى نسقها : سوفوكليس ، وفى أدنى مراتبها « القواعد» الشكلية التى نادى بها النقاد الثانويون .

ومن الواضح أن الفنان الرومانسى بحث عن أسلوب للإبتكار الفنى يناقض الأسلوب الكلاسى ، فقد تجنب « القواعد » التى حددها هؤلاء النقاد ، وأهمل محاولة التعبير عن الأشياء بالعبارة البسيطة ، ومال إلى الاعتماد على العبقرية الفردية ، ووجد فى تفصيل مادته ميزة فردية ؛ وبينما شق الكلاسى طريقه مستقيما ، كأنه طريق رومانى يتموج على سهل منبسط، أو يتسلق جانب الجبل العميق ـ وجد الرومانسى متعة فى

التجوال، وفى ارتياد الطريق الملتوى الذى انحنى وانثنى ، بل كثيراً ما فقد إحساسه بالاتجاه .

وإذا كان ما ذكرناه ينطبق على كل فن رومانسى تقريبا ؛ فإن بوادر الانشقاق بين صفوف الكتاب الرومانسيين ظهرت منذ بداية هذا المذهب ، واتخذت معارضتهم للعقيدة الكلاسية - ولا زالت تتخذ - صورتين واضحتين : أولاهما العناية بعرض التفاصيل . مما أدى فى النهاية إلى ظهور المذهب الطبيعى ، وثانيتهما البحث عما وراء عالم الواقع ، وقد اندمج فى النهاية فى عالم خيالى ذاتى . ولابد لنا فى بداية الحركة الرومانسية من الاعتراف بالشاعر الواقعى (كراب Crabbe) والشاعر المتصوف (بليك Blake) ، فقد اشتركا فى صراعهما ضد الأسلوب الكلاسى ، مع إحساسنا التام بما امتاز به فنهما من مميزات أخرى تميزهما . ونستطيع طول هذه الفترة أن نلمح اتجاه الروح الدافعة لهذه الحركة إلى عالم الباطن بازدياد ، حتى وصلت فى النهاية إلى آفاق الحركة السيريالية ، أو ما وراء الواقع (Surrealism) .

وقد تكافأ هذان الاتجاهان تقريباً فى تطور المسرح فى القرن التاسع عشر ؛ ومن الواضح أن النشوة الأولى للثورة المتمردة على النماذج الكلاسية البالية ، وجدت مجالا أكثر انطلاقاً للتعبير فى الاتجاهات الرومانسية التى توفر فيها الزخرف ، وكاد ذلك أن يطغى على الاتجاه الواقعى فيها ، ولكن الاتجاهين ظهرا معاً فى كل الصور الأدبية ؛ فكتاب العصر فى (المقطوعات الشعبية الغنائيةLyrical Ballads). مثلا مزيج من قصائد(ورد سورث Wo- rdsworth) المستمدة من الحياة العادية ، ومقالات كولريدج الخيالية . أما فى مسرح ذلك العصر ، فقد هيمن الاتجاه الثانى ، وانعكست الحالة النفسية التى سادت قصيدة كولريدج فى مقطوعة (الملاح العجوزThe Rime of the Ancient Mariner) فى كل الكتابات ، ومضت عدة أعوام

قبل أن يرحب المسرح بالاتجاه الذى ألهم (ورد سورث) . ونجد فى مسرح القرن التاسع عشر أول موجة منطلقة من (الاتجاه القوطى Gothic) فى المأساة الشعرية ، والميلودرامة والأوبرا ، وقد جرفت فى طريقها المبالغات الخيالية ، ثم أقبلت بعدها موجة واقعية جمعت أشتات قواها بالتدريج ، وفى نهاية ذلك العصر نشب صراع بين الاتجاهين ، وحاولت كل حركة أن تكون صاحبة القدح المعلى ، ولكن كثيرا ما وجد أنصار الحركتين مياههما وقد اختلطت فى فيضان متلاحم .

أما من الناحية الاجتماعية ، فكان العلم فى ذلك الوقت يمر فى أتون فائر، إذ بدأت الثورة الفرنسية ، ومعها ظهرت جمهورية أمريكية مستقلة فى الولايات المتحدة الأمريكية فى عهد الثورة ، ثم بدأت دولة بعد أخرى تشعر بموجة الحرية ، وظهرت حركات الوعى القومى ، ووجدت فى المسرح وسيلة لبعث المشاعر الوطنية ، فاتجه شعراء إيطاليا إلى المسرح بحماسة جديدة ، بل وجه الفرسان الثائرون المتحولون جهودهم لإنشاء مسرح قومى فى البلاد التى لم يسبق وجود المسرح بها ، وتعطينا المجر مثالاً طيباً لذلك ، فلم تعرض بها مسرحية على الجمهور مكتوبة باللسان القومى إلا سنة ١٧٩١ ، وبعد سنوات قليلة ـ أى فى سنة ١٨٠٢ ـ قام مسرح قومى فى ترانسلفانيا ، وفى سنة ١٨٣٧ قام مسرح مجرى قومى ، وظهرت ملامح مشابهة فى شرق أوروبا لوجود أحوال مشابهة ، فعرضت أول مسرحية تشيكية عام ١٧٨٥ وانتهت المحاولات المتتابعة خلال القرن أخيراً سنة ١٨٦٢ إلى إقامة « مسرح الإمداد Provisional Theatre » لعرض مسرحيات باللغة القومية ؛ وفى سنة ١٨٨٣ افتتح « المسرح القومى The National Theatre » .

ولم يقف الأمر عند إثارة العاطفة فحسب ، بل طالبت تلك الطبقات الاجتماعية التى كانت مغمورة ولم يسمع لها صوت من قبل بالمساهمة فى الحياة

العامة للمجتمع ؛ ولازالت الطبقة الأرستقراطية القديمة ، وطبقة البورجوازية الثرية الجديدة محتفظتين بمكانتيهما فى معظم البلاد ، ولكن طبقة العمال بدأت تعمل وراء المظهر الهادىء لإنجلترا فى عهد فكتوريا ، وأخذت تيارات خطيرة تتحرك .

وكان معنى هذا وجود جمهور جديد ، وظهور حرية جديدة فى المسرح ؛ وقد أوقفت الحركة الكاملة التى أعطت المسارح حريتها فى موجة الحماسة الأولى للثورة سريعاً ، ولم تتحرر المسارح الإنجليزية رسمياً من قانون الرقابة القديم إلا فى سنة ١٨٣٤ ، ولكن الرقابة الصارمةعلى مسائل المسرح أخذت تقل فى كل مكان تقريباً، وأقيمت دور جديدة لتتسع للجمهور الذى أخذ فى الزيادة ، وبدأ الناس الذين لم يفكروا من قبل فى دخول المسرح منذ نصف قرن يطلبون هذه التسلية ، ونمت طبقة جديدة من المتفرجين الذين تاقوا إلى التمتع بمباهج المسرح ، وهكذا بدأت المسرحية تخلق سحرا جديداً فى الجنوب والشمال والشرق والغرب .

الفصل الأول
من المأساة إلى الميلودرامة

أراد كل شاعر كبير وصغير تقريباً أن يساهم فى خلق مسرحية أوفر غنى من المسرحية القديمة طوال ذلك العهد ، وقد نظر هؤلاء الشعراء جميعاً نظرة الإكبار لجلال شكسبير ، وفاضت ترجمة مؤلفاته ، وحظيت مسرحياته بالإقبال الواسع على منصة المسرح ، ووجد الفلاسفة والنقاد فى مناظره ثروة من سحر الخيال ، وربما ظننا لذلك أن المسرحية الرومانسية الجديدة حققت أعظم إنتاجها فى بلاد لغة شكسبير ، وأن حركة البعث الرومانسى الإنجليزية تمخضت عن روائع من إلهامه .

فشل الشعراء الإنجليز

والواقع أن كل شاعر من هؤلاء بذل جهوداً جبارة للوصول بالصورة المسرحية إلى مرتبة عظيمة ، وحاول جميع هؤلاء الشعراء - من أولهم إلى آخرهم - أن يجرب فى التأليف المسرحى ، فألف (وليم وردسورث) بين ١٧٩٥ - ١٧٩٦ مسرحية (رجال الحدود The Borderers) ، واشترك (روبرت سوثى Robert Southey) و (صمويل تيلر كولريدج Samuel Taylor Coleridge) فى وضع مسرحية (سقوط روبسبيير ١٧٩٤ The Fall of Robespierre) ، وكتب الثانى مسرحية (تأنيب الضمير ١٧٩٤ Re-

morse) ، وكتب (لوردبيرون) عدة مسرحيات ، نسوق منها على سبيل المثال مسرحية اشتهرت مرة ، هى (مانفرد ١٨١٧ Manfred) ، كما كتب (كيتس Keats) مسرحية (أوتو الأكبر ١٨١٩ Otho the Great) ، وكتب (برسى بشه شللى Percy Bysshe Shelley) مسرحية (شنشى ١٨١٨ Cenci) ، فلا شك أن هؤلاء رغبوا فى التأليف المسرحى . ولكنهم فشلوا جميعاً ، وربما وجدنا بعض المزايا فى محاولة بيرون المسرحية ، لاسيما فى مسرحية (ماريتو فاليرو ١٨٢٠ Marino Faliero) ومسرحية (سرد نابلوس ١٨٢١ Sardanapalus) ، ووجدت مسرحية (شنشى) ثناء بين حين وآخر، وإنما لم يجد أوفر الرومانسيين حماسة مادة خالدة القيمة فى غيرها من المسرحيات ، بل إن التعليقات التى كالها البعض على مسرحيات (شيللى) تدل على إصرار على اكتشاف ما يكيل الثناء ، ولا تدل على تحمس للنقد الجدى .

ولا يعود خلق المسرحية القوية الرومانسية إلى سبب واحد فحسب ، ففى مسرحيات (بيرون) الكثير الطيب ، ولو كان مجال بحثنا المسرح الإنجليزى وحده ، لنسبنا إليها اعتبارات أعظم ، ولكن ما حال بينها وبين مزيد من القوة هو ما كان فى عبقرية (بيرون) من اتجاه ذاتى مركز ، وقد اشتركت هذه الظاهرة فى طباع الرومانسيين ، أما الأسباب الأساسية لضعف مسرحيات زملائه ، فتجعلنا نهتم باعتبارات أخرى ، علينا أن نجعل لها مزيداً من الأهمية .

وأحد هذه الاعتبارات هو الانفصال بين الشعراء وبين المسرح ، ويعود بعض عيوب ذلك إلى الجمهور ، والبعض الآخر إلى ابتعاد قوم كان عليهم أن يتقدموا للمسرح بمسرحياتهم ، وكانت جماهير ذلك العهد خشنة ، أذواقهم منحطة ، لذا مال الشعراء إلى العزلة ، واجتمع هذان الاتجاهان ،

وتأثر بعضهما بالبعض ، فأبعد كل فريق عن صاحبه ، واحتقر الشعراء المسرح المعاصر ، ولم يجد المتفرجون متعة فى المسرحيات الشعرية المملة نوعاً ما ، والتى عرضت عليهم من آن إلى آخر ، وهكذا تم الطلاق بين الأدب وبين دار التمثيل تقريباً .

وفوق كل هذا ، فإن الشعراء الإنجليز انغمسوا كلية فى طريقة شكسبير، فابتعدت تجاربهم كلها عن روح عصرهم ، ولم يكن مفر من تقليد مؤلفاته ؛ ولكن أسلوب (شكسبير) قد لاءم أحوال المسرح الإليزابيثى ملاءمة تامة ، ولم يكن هو التعبير المسرحى اللازم لعصر تلا عصر (شكسبير) بقرنين ، وكان مؤلف (هاملت) قد تعمق فى أغوار المسرح الرومانسى ، مما جعل تقليد مؤلفاته باللسان الإنجليزى لن يكون إلا تقليداً ضحلا . ولم ينتظر من أفراد الجمهور والقارئين الذين اعتادوا رؤية « ماكبث » و« عطيل » أن يحسوا بهزة العجب والمتعة فى تأمل مؤلفات قريبة منها فى هدفها العام ، ولكنها بعيدة عنها فى نضرة الخيال وقوة البناء ، وإنما تحققت نشوة الجدة ، وأدركت مرتبة الصورة الأصلية فى بلاد لم يلق فيها مارد سامق قومى ظله على الشعراء. وإنما هب تأثير شكسبير وكأنه نسيم منعش أقبل من بعيد يبعث الحياة .

المسرح الرومانسى فى ألمانيا

« لسنج » و « جوته »

وكانت ألمانيا مثل هذه الدولة ، ولم تكن الدويلات الألمانية المتنوعة قد حققت شيئاً ذا قيمة خاصة فى النمط المسرحى ، وقد نجح (جوتشدGottsched) فى فرض لون خفيف من الصورة على خشبة المسرح

الضعيفة ، ولكن الصورة كانت قالباً كلاسياً لا يلائم حاجات الجيل الجديد. وبذلك آن أوان بعث النهضة الكبرى .

ومهد لظهور هذه النهضة ما كتبه (جوتهولد إفريم لسنج Gotthold Ephraim Lessing) فقد أقيم المسرح القومى فى همبورج سنة ١٧٦٥ ، وقدر له أن يكون المسرح القومى الألمانى بعد عامين ، ظهرت معه مجلة لم يحلم أحد بظهورها ، فقد عين لسنج (ناقدا مسرحياً Dramaturg) لدار التمثيل الناشئة ، وبدأ يصدر ـ بإشراف المراقبين ـ أول لسان حال للدار فى العالم ، فى تلك المقالات التى جمعت ونشرت عام ١٧٩٩ باسم (النقد المسرحى بهمبورج Hanburgische Dramaturgie) .

ولم تكن هذه المقالات مجرد مراجعات نقدية للإنتاج الجارى ، وإنما اشتغل لسنج بمحاولة إلهام الناشئين من الكتاب بالتأليف المسرحى بواسطة النقد المباشر ، وبذلك وضع أسس الفن المسرحى القومى . وكان هدفه عملياً ثوريا ، وكان على الدوام يضع المنصة الفعلية نصب عينيه ، وأشار دائما إلى أن النماذج الكلاسية المقلدة التى حبذها (جوتشد) لم تكن ما كان العصر بحاجة ماسة إليه ، وكتب يقول : « إن الأمر الوحيد الذى لا يتسامح فيه مع الشاعر المفجع هو البرود ، أما إذا أثار اهتمامنا فلا يهم ما يصنع بالقواعد الآلية التافهة » . وقد بحث على الدوام عن الصورة الحية التى تنبع بحيوية من انسجام حقيقى بين المادة وبين الإلهام الطليق للشاعر، وقد نادى فى أبحاثه بهذه الحقيقة المزدوجة ، وهى أن ما نسميه «القواعد»، كان صحيحاً ملائماً للمسرح الإغريقى ، ولكنه زائف وغير ملائم لمسرحنا ، وبينما التزم الإغريق ـ وكانوا على صواب ـ بعض القيود لأنها كانت التطور الحى لنماذجهم المسرحية ، اضطر الكلاسيون من الكتاب الفرنسيين إلى مجرد التفوه بهذه القيود ، بينما بحثوا عن وسائل التغلب عليها . وبمثل هذه

اللمحات ، ولقوة تفكير الناقد عموماً ، استطاع (لسنج) أن يضع أساساً وطيداً من نوع جديد مختلف للفن الابتداعى ، لا أن يتم رسالة سلبية للقضاء على المذهب الكلاسى المقلد فحسب .

وقد حاول أن يطبق نظرياته تطبيقاً عملياً فى سلسلة من المسرحيات التى عنى بوضعها ، ولسوء الحظ لا نستطيع أن نقدره كاتباً مسرحياً كما نقدره ناقدا ، فكتاباته فى (مجلة النقد المسرحى فى همبورج) تكاد تقف بجانب كتاب « الشعر » لأرسطو ، أما مسرحياته (مس ساره سامبسون miss Sarah Sampson ١٧٥٥) ، و (منا فون بارنلهم ١٧٦٧ Minna Von Barnheln) و (إميلياجالوتى ١٧٧٢ Emilia Galotti) و (ناثان الحكيم ١٧٧٩ Nathan de Weise) فهى جديرة بالاهتمام الخاص ، بل تفوقت كثيراً على المسرحيات المعاصرة التى ظهرت فى انجلترا ، ولكنها لم تحقق تلك الخاصية المراوغة التى تنبع منها العظمة الحقة ، وإنما ناءت تحت ضغط فلسفة « التنوير » التى ألقت بالسحر على عقل المؤلف ؛ وكادت أن تكون امتدادا للإتجاه العاطفى أكثر مما تدل على محاولة جديدة . ويدل موضوع (مس ساره سامبسون) واختياره الإنجليزى الذى صور حياة الأسرة ومجالها ، على صلته بالمسرحية البرجوازية فى لندن . وتصور مسرحية (منا فون بارنهلم) موضوعا عاطفياً مرفها ، عرضه من قبله ببضع سنين كتاب من هذه المدرسة ، وبطلها (زلهيم Zellheim) مفلس عندما سرح من الجيش ، ثم رفض أن يتزوج من حبيبته الثرية البطلة التى سميت المسرحية بأسمها ، ولا يظهر الحل السعيد إلا حينما تكتشف له ثروة ضائعة ، وتعلن (منا) أنها قد أصبحت فقيرة ، وتدعى أنها بدورها ترفضه زوجاً ، وفى الملهاة إدراك للشخصيات وتطوير ماهر للموضوع ، وإنما خلت من شىء فى المرتبة الأولى من الأهمية .

ولمسرحية (أميليا جالوتى) أهمية أكبر ، ومن الواضح أن المسرحية أخذت عن القصة الرومانية القديمة الخاصة (بفرجينا Virginia) تلك الفتاة التى طعنها أبوها لينقذها من أحضان مستبد فاسق ، ولكن صورة الفتاة صارت برجوازية ، وصار الفاسق المتوقع من النبلاء ، واتجه الموضوع اتجاها جديدا بدت فيه (إميليا) صامدة أمام محاولات عاشقها الفاشلة . وفى هذه المسرحية مناظر أقوى من كل ما صورته مسرحية (تاجر لندن) ولكنها تعكس أثرا من آثار الأسلوب الذى ألهم (ليللو) .

وعلينا أن نصدر حكما مماثلا على مسرحية (ناثان الحكيم) ، وقد دار موضوعها حول نبوءة خافتة لمؤلف ألفه الكاتب فى صباه ، فى مسرحية من فصل واحد اسمها « اليهودى طبعت ١٧٥٥ Die Juden » ، ولا شك فى أنه كان مخلصا فيما هدفت إليه المسرحية ، وكان بطلها « ناثان اليهودى » الذى بنى حياته على الدين الطبيعى الذى بحث وراءه (ديدرو) وزملاؤه ، وكان بطله فائقا ـ إلى أبعد حد ـ فى أخلاقه ونبل تفكيره ، أكثر ممن بنوا حياتهم على العقائد المقررة . وليس ناثان يهوديا إلا فى اسمه فحسب ؛ إذ تمثل كل الفضائل ، ونبذ كل الرذائل التى كمنت فى العقائد المعروفة ، وبواسطة حيلة رومانسية ظهرت « ربيكا Rebecca » ابنة الصليبى المسيحى المزعوم ، التى أحبت محاربا من فريق « التمبلار Templar » ثم اكتشفت أنهما أخ وأخت ، وأنهما فقدا من مدة طويلة من أب من أقرباء السلطان صلاح الدين ، وقد صور (لسنج) تصويرا مجسما عدم اقتناعه بالعقائد القائمة ، وعبر عن اعتقاده أيضا بأن فيها بعض عناصر الحكمة العلوية . وقد ظلت المناقشة حين عرض ناثان على صلاح الدين حكمة الخواتم ، وبين بها أن الدين الحق وحده هو إفادة الإنسانية ، ولكن جاء تعبيره عن هذه الفكرة غير جدير للفكرة الخيالية ، وأصدق من ذلك أن نقول : إن

الفكرة الخيالية شائعة فى المسرحية ، وهى تعوقنا بحيث ظل ما كان عليه أن يثيرنا ويحركنا خاليا من تلك الجذوة المسرحية التى نلتمسها فى أروع نماذج الفن المسرحى .

ويمكننا أن نطبق ـ بصفة خاصة ـ ما قاله جوته عن شيللر ، وبصفة عامة على كل مدرسة التأليف المسرحى التى بدأها ، فقد قال الشاعر : «لقد أضرت الفلسفة بشعره ، ودفعته إلى إعلاء شأن الفكرة كثيرا على الطبيعة كلها، وبذلك قضى على الطبيعة . وقد اعتقد أن كل ما صوره يجب أن يكون ، سواء اتفق مع الطبيعة أم لا » ومن الطريف أن هذا النقد ينطبق على صاحبه بالقوة التى ينطبق بها على غيره ، والواقع أن « ولفجانج فون جوته Wolfgang Von Goethe » كان من كبار المؤلفين فى عصره ، ولكنه لم يكن بالتأكيد من أعظم كتابه المسرحيين . ومع أنه أبدى اهتماما جادا بالمسرح . ونشط فى الاشتغال بمسائل التمثيل ، إلا أن مسرحياته خلت من الإحساس المسرحى ، ويبدو أن خدماته كمدير (لمسرح بلاط فيمار Weimar Court Theatre) لم تفده شيئا ، وكأنه الآراء سيطرت على مسرحياته ، وتدخل الجدل الفكرى محل حوادث الموضوع ، فضاع تفوق الكاتب المسرحى وسط تعبير فنى رومانسى وذاتى .

وندخل فى مؤلفات جوته فى ميدان الازدهار الرومانسى الكامل ، وفى مجال هذه الحركة التى أخذت اسمها من عنوان مسرحية « فريدريك ماكسمليان فون كلنجر Friedrich Maximilian Von Klinger واسمها (العاصفة والكبت ١٧٧٦ Sturn und Drang) ، وكان أول ما كتب جوته للمسرح عاصفا أيضا وهو مسرحية « جوتزفون برلشنجن ١٧٧٣ Goetz Von Berlichingen ، وقد كافح بطلها الثائر قوى الاضطهاد فى عصره ،

وقد صارت هذه المأساة كالإنجيل لنفوس النشء فى أوروبا ، ممن هزتهم اتجاهات « المذهب القوطى Gothicis » وترجم حوارها المندفع سير والتر سكوت Sir Walter Scatt » فى كتاباته المبكرة .

وقد أرادت أن تحول الانتباه من الاتجاه المسرحى الواقعى العائلى المقل، وقلدت ، أساليب شكسبير فى التأليف ، لاسيما الجمع بين المناظر المفجعة والمضحكة ، واختارت موضوعها من العصور الوسطى ، وبه أفتتحت موجة التأليف التاريخى الواسع الذى طغى على مسرح ذلك العصر .

قائمة بأسماء المصطلحات المسرحية ونظائرها العربية

الملهاة :	comedy
المأساة :	tragedy
الملهاة المفجعة :	tragi - comedy
الدرامة :	drame
الميلودرامة :	melodrama
المسرح أو المنصة :	stage
المهزلة الساخرة :	burlesque
مسرحية العواطف الرخيصة أو مسرحية العواطف المرفهة :	sentimental drama
مسرحية التندر :	drama of wit
المأساة العائلية :	domestic tragedy
ملهاة الرقة :	genteel comedy
المزلية :	farce
ملهاة الأمزجة :	Comedy of humours
ملهاة النماذج الاجتماعية :	Comedy of manners
فواصل :	interludes

ألارديس نيكـول

أستاذ ومؤرخ مسرحى اسكتلندى ، من أعظم الذين كتبوا فى تاريخ المسرح والدراما ، عمل أستاذا للغة الإنجليزية وآدابها فى جامعات لندن وبرمنجهام ، كما عمل لفترة رئيسا لقسم الدراما بجامعة ييل الأمريكية ، حيث أنشأ أرشيفا ضخما للدراسات المسرحية يضم مواد بالغة القيمة والأهمية فى هذا المجال ، ألف عددا كبيرا من الكتب الهامة عن الجوانب المختلفة للفنون المسرحية منها الأقنعة ، والتمثيل الصامت ، مسرحية المعجزة ، ومن أهم كتبه الدراما الإنجليزية ، المسرح الإنجليزى وقراءات فى الدراما الإنجليزية ، وضع مؤلفاً ضخماً من جزأين عن الدراما فى القرن التاسع عشر ١٨٥٠ ـ ١٩٠٠ (١٩٤٦) وهو جزء من سلسلة من ١٩ مجلداً بدأ كتابتها ١٩٢٣ وتغطى فى مجموعها تاريخ المسرح الإنجليزى منذ عصر عودة الملكية .

كان أيضا من كبار الدارسين لمسرح شكسبير وكان يرأس سنويا مؤتمراً لدراسى شكسبير فى ستراتفورد أبون أفون أثناء المهرجان السنوى الذى يعقد فى مسقط رأس الشاعر .

رأس تحرير حوليات شكسبير التى تصدر عن جامعة برمنجهام ، وقد أسس فى تلك الجامعة مركزا هاما لدراسات شكسبير ، ظل يؤلف عن المسرح حتى وفاته وكان يرأس جمعية البحوث المسرحية منذ ١٩٥٨ ، زار جامعة القاهرة فى أوائل الخمسينات